محيطات الظلام

قتل المركز وتضخيم الهامش

كمال أبو ديب



■ على الرغم من كلّ المظاهر الخارجية، والتمويهات والتفرّعات، لا يزال الصراع بين «المركز» و«الهامش» أو «الأطراف» في الوطن العربي أحد المحاور الرئيسية للصراعات الدائرة فيه. وبالمركز أعني، كما بيّنت في دراسات متعددة، البؤرة التي نبعت منها التيارات المؤسسة للمشروع الحضاري العربي خلال هذا القرن وبعض من القرن الماضي. بل قد يكون بوسع المرء أن يشير إلى جذور هذا المشروع في انطلاقة محمد علي في مصر في القرن التاسع عشر. وفي تكوينه المتماسك، يضمّ المركز القاهرة، دمشق، بغداد، بيروت، وفلسطين، بوصفها القوى الفاعلة والمؤثرة في الواقع السياسي ـ الاجتماعي ـ الاقتصادي ـ الثقافي العربي، والمتملكة لنزوعات مستقبلية تحديثية، خصوصاً في أوائل النصف الثاني من القرن العشرين. أما «الهامش» أو «الأطراف» فأعني بها المناطق والقوى الواقعة حواشي للمركز جغرافياً، أولاً، وعلى صعيد الفاعلية الحضارية، ثانياً. وإذا كان المركز يضمّ قوى بينها درجة من اللاتجانس، فإن الأطراف تنقسم إلى بيئتين متغايرتين تغايراً كبيراً. كل منها تملك داخلها درجة عالية من التجانس، لكنها غير متجانستين من حيث هما كلّان. وموضع اهتمامي الآن واحدة من البيئتين دون الأخرى، وهي التي أقصدها في استخدامي الحاضر للهامش أو الأطراف. أما البيئة الثانية فانها مختلفة وتستحق تأملاً خاصاً بها خارج إطار المناقشة الحالية تماماً.

٢.

كان الصراع بين المركز والهامش في الخمسينات والستينات صراعاً سياسياً بالدرجة الأولى إذ لم تكن ثمة من فرصة حقيقية لتبلور وجوه أخرى للصراع. فلقد كانت ثقافة المركز هي الثقافة المهيمنة، بل الوحيدة في الساحة عملياً. وهي الثقافة التي تبلور فيها الفكر المستقبلي، التحديثي، والحداثي، مرتبطاً بأشكال إبداعية ناضجة، وبمشروع نهضوي متعدد الجوانب، لكن سماته الأساسية يمكن أن تختزل في القومية، الاشتراكية، العدالة الاجتماعية، العلمانية، ومفهوم المواطنية المدنية، والتحديث المرتبط بالتعليم والتصنيع، وتحرير الوطن العربي وتوحيده، والانفتاح الاجتماعي ـ الثقافي على العالم.

على الصعيد الاقتصادي كان هناك وضع تصعب معه المقارنة يكاد يمثل حالة من التكافؤ النسبي للقوى، لكن بسبب مكوّنات مختلفة: بدايات الثراء في الهامش، وبقية مكوّنات النشاط الاقتصادي الفعّال في المركز. أما اجتماعياً فإن مجال المقارنة ليس مفتوحاً أصلاً.

٣.

أدى الانقلاب النفطي، وحرب تشرين، والتفكير الجديد للقوى الناشطة في المنطقة ضد المركز وما يمثله من طموحات وعقائديات إلى تخطيط لمواجهة المركز بقوة، واستخدام الطاقات الهائلة الجديدة التي بات الهامش يمتلكها لتقويض المركز، وإزاحته، ولمنح الهامش موقع المركز الجديد، وتحويل المركز القديم هامشاً. كما اقتضى هذا التخطيط تفتيت المركز القديم تماماً، وتبديد مصادر قوته بتغذية تناقضاته حيثما وجدت، وباغراقه بالمشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

ولقد تمّ كل ذلك بنجاح باهر، لكنه تمّ على صعيد سياسي اقتصادي بالدرجة الأولى، غير أن القوى المهيمنة في المركز الجديد وعليه، لم تكتفِ بذلك، بل جعلت وكرها أيضاً ربح الصراع على الصعيد الثقافي. وقد بدأت بوادر الحملة الثقافية ـ الفكرية منذ أوائل السبعينات واستمرت في التنامي والتضخّم حتى نهاية السبعينات في

آلية واضحة محددة هي نشر الفكر الديني. وجاءت ثورة الخميني لتعطي هذا المدّ زخماً جديداً طاغياً. ثم بدأت التناقضات تظهر بين تيارين للفكر الديني متغايرين. وأصبح الصراع بينهما محوراً جديداً خطيراً من محاور الصراع في المنطقة. ويبدو لي أنه سيستمر كذلك خلال السنوات التي تفصل بيننا وبين نهاية القرن العشرين على الأقل، وقد يؤدي إلى إضعاف كليهما وانحسار الفكر الديني تدريجياً. وسيتم ذلك في سياق الصراع بين المركز والهامش هذا الصراع الذي ستدفع نتائجه نفسها بالمد الديني إلى مزيد من الانحسار، إذ ينكشف أنه لم يؤدِّ إلا إلى مزيد من تمزيق الوطن العربي وإغراقه في الانحطاط والتقليد.

٤.

ما يعنيني الآن هو البعد الثقافي للصراع الذي تخوضه القوى المهيمنة في المركز الجديد ضد المركز القديم، وبعض المنطلقات التي يستند إليها الفكر السلفي، المتخلف، الماضوي في تكوينه، وبناه الذهنية - التصورية، ونزوعاته. وسأركّز في هذه المقالة على السلاح الأول الذي يستخدمه هذا الفكر في حربه البشعة ضد ثقافة المركز القديم ومشروعها النهضوي، التحديثي. وكما يمكن أن نتوقع، فإن هذا السلاح هو التكفير والتلحيد والارهاب الذي اقترن بهما في كل مرحلة من مراحل تاريخنا شهدت مثل هذا الصراع بين قوى التقدم والتطور والنزوع المستقبلي وقوى التخلف والتقليد والجمود.

ولا يتورع الفكر السلفي عن أي شيء في حربه التكفيرية التلحيدية هذه، من الاتهام الذي لا يستند سوى إلى جملة الاتهام التي يقذفها.. إلى تزييف النصوص والمواقف وتشويه الحقائق.. إلى الربط الخارج على كل مقاييس العقل والمنطق بين مواقف لا رابط بينها، أو نصوص لا علاقة تشدّها، أو مقولات وأفكار وتيارات متناقضة متعارضة. ويشجع هذا الفكر المتهافت على استخدام هذه الآليات اعتقادُه بأنه قادر دائماً على استفزاز المخزون الشعوري - الطقوسي - المذهبي عند الناس بمجرد ترديد عبارات وشعارات واقتباسات وأقوال لها طابع القداسة، وإقحامها في سياق الاتهام والتكفير والتلحيد، سواء أكان هذا الاقحام مسوّغاً أم غير مسوّغ، منطقياً أم واضح التهافت.

كما يستخدم هذا الفكر أنهاجاً من القول والتعبير هي في حد ذاتها سلاحه من دون اهتمام بمحتواها الدلالي أو الفكري، ومن دون تمحيص لهذا المحتوى للتحقق من سلامته أو خطئه. بكلمات اخرى، إن سلاح هذا الفكر هو الإنشاء (أو الخطاب) المتلبِّس، المشبع بمكوّنات النصوص الدينية واستثاراتها وترابطاتها. وقد أقحمت الآن في سياقات لا تنتمي إليها أصلاً. ويساعد هذا الفكر على القيام بكل هذا درجة هائلة من التعصب المذهبي والديني، ودرجة أشد هولاً من الجهل والتسرع في إطلاق الأحكام ومن وحدانية الرؤية والرأي ورفض قبول الآخر أو رأيه أو تطلعاته (إلا إذا كانت مطابقة تماماً لما يراه هو). وثمة سمات أخرى لهذا الفكر غير قابلة للاستنفاد في مقالة كهذه، سيتضح بعضها خلال المناقشة، حتى لو لم أستطع أن أجد لها مصطلحاً أو أحدّدها بعبارة مائزة.

٥.

تبوّأ «الهامش» بعد سنوات الانقلاب النفطي مكانة «المركز» وأدى امتلاكه لثراء هائل وتحوّله إلى القوة الاقتصادية الأولى في المنطقة، وإلى الشريك الأول لقوى الهيمنة الغربية، إلى أن يضعف المركز القديم ويجعله تابعاً لإرادته السياسية (في الجلاء أو الخفاء) ومعتمداً عليه إلى درجة كبيرة اقتصادياً كما هو معتمد عليه لضمان سياساته في المنطقة وبقائه على قدر من الاتصال بمراكز القوة السياسية في الغرب. ثم أخذ المركز الجديد يضاعف من عنف حملته لتقويض ثقافة المركز القديم كما قوّضه سياسياً. وقد استخدم الأول في ذلك وسائل مختلفة: من شراء المفكرين والكتاب والأدباء للعمل فيه أو في مجلاته وصحفه، ووسائل اعلامه ومدارسه وجامعاته، (مغرقاً إياهم بما لا يستطيعون مقاومته من مال وإغراءات في واقع جديد أسهم هو في خلقه من الضغوط المالية المستمرة على المرء في مجتمع استهلاكي مفاجيء اختل نظام القيم فيه تماماً، وأصبح للمال سحر طاغٍ وصار امتلاكه وامتلاك السلع والأشياء قيمة خاصة، اجتماعياً وأخلاقياً، دحرت القيم الانسانية النبيلة وحلت محلها). إلى تشكيل عشرات الشركات المعنية بالانتاج الثقافي (في الأدب والفن والسينما، وغيرها). كما عني المركز الجديد بشركات النشر وموّلها إلى حد غير معهود في عالم النشر العربي، وقام بمصادرة الفكر والأدب والفن الذي يعتبره ممثلاً للتحديث والعلمانية والاشتراكية والقومية والتحرر وكلِّ ما هو مستقبلي النزوع ونابع من ثقافة المركز القديم، وعمد إلى شنِّ هجمة بشعة بأشرطة الكاسيت والكتب التي توزع بعشرات - بل مئات - آلاف النسخ، مجاناً، لتشويه ثقافة المركز القديم ومثقفيه وتكفيرهم وتلحيدهم. إنها مقصلة الارهاب المشهورة في التاريخ العربي والتي ارتبطت دائماً بمثل هذا الفكر المتخلف المتقوقع الارهابي. وإن الحملة لتبدو الآن على أشدها في كل مجال. ولقد نشرت مجلة «الناقد» في عددها الأول شريط كاسيت مما أنتجته وكالات هذا الفكر المتحجّر؛ وثمة أشرطة وكتب أخرى تغزو الأسواق الآن سأعرض لأحدها في هذه المقالة وفي كتابات قادمة. غير أنني، لمرة أولى في حياتي العلمية، سأخالف قواعد الكتابة المنهجية؛ إذ أنني لن أذكر الكتاب والشريط ومؤلفها، لأن ذكرهما سيشرف صاحبها بقدر لا يستحقه، وسيعطي لكتابه شهرة الجدير بنا جميعاً أن نحجبها عنه. إن السمُّ ينتشر في الجسد ولا يستقر في مكان واحد منه. وإن لما أسعى إلى تجنبه هو أن أذكر هذا العمل السقيم فأعين سمّه على الانتشار في عقول قراء ما يزالون حتى الآن أصحاء معافين، لكنهم قد لا يبقون كذلك إذا تعرّضوا لمثل هذا السم الناقع.

٦.

لا يكاد يكون هناك اسم مضيء واحد في الثقافة العربية المعاصرة لا يدرج في قوائم الملحدين والكفار التي ينظمها الكتاب المعني. ولا تكاد تبقى شتيمة أو صفة لأهل الضلالة والكفر لا تلصق بأولئك الذين قضوا حياتهم في إثراء الواقع الثقافي العربي أو تحقيق الازدهار له، وتطويره وفي أية صفحة تشاء ستجد سلسلة نعوت وأوصاف. تقرأ مثلاً ما يلي:

«ينصب اعتراضنا على الحداثة لاعتناقها المذاهب المادية الملحدة ومحاولاتها للعودة بالفكر العربي إلى الجاهلية الوثنية وإشاعة الشعوبية والدعوات الصوفية المنحرفة لتخلخل العقيدة الاسلامية».

«الحداثة أعلنت الثورة والتمرد على كل ما هو ديني وإسلامي وأخلاقي، فهي ثورة على الدين، على التاريخ، على الماضي، على ◄

فكر يرفض الآخر ورأيه وتطلعاته إلا إذا كانت مطابقة تماماً لما يراه هو

التراث، على اللغة، على الأخلاق، واتخذت من الثورة على الشكل التقليدي للقصيدة الشعرية العربية بروازاً تبروز به هذه الصورة الثورية الملحدة».

كما تقرأ الدعوة إلى «التصدي دفاعاً عن عقيدتنا ومقدساتنا، حماية لعقول ناشئتنا من الشبان والفتيات من تلوث هذا التيار الذي لا يقل خطراً عن المخدّرات، إن لم يكن أشد خطراً منها».

لكن بين أغرب ما تقرأه هجوم على الغموض. والمهاجم لا يهاجم الغموض لأسباب عقلانية، أو فنية، أو لأنه يتطلب جهداً كبيراً من القارىء، أو لأنه عصي على الفهم، أو لأنه لا يروق له شخصياً، بل يهاجمه أيضاً بالسلاح نفسه؛ الدين والتكفير وادعاء أن الغموض مخالف لتعاليم الله. وحجته في ذلك «أن الله سبحانه وتعالى يقول في القرآن الكريم: (خلق الانسان علمه البيان) وفي سورة البقرة يقول الله الحق عز وجل: (إن الذين يكتمون ما أنزلنا من البينات والهدى من بعد ما بيّناه للناس في الكتاب أولئك يلعنهم الله ويلعنهم اللاعنون). والقرآن الكريم براء مما ينسبه إليه مثل هذا الفكر الارهابي المدرّع بالجهل والتضليل وإخراج الآيات الكريمة عن وجهتها الصحيحة واستخدامها سلاحاً للقمع. فالغموض في الشعر أمر عرفته كل الثقافات. ولقد عرفته الكتابة العربية في تاريخها الطويل، كما عرفه العالم. وهو قضية لا علاقة لها بمحتوى الآيات الكريمة التي تشير إلى كتمان ما أنزله الله «من البينات والهدى.. إلا من بعد ما بيناه للناس في الكتاب» في سياق مختلف تماماً عن السياق الذي يزجّ بها فيه هذا الكاتب. وللإنسان أن يرفض ما يراه غامضاً، لكن أن يكفر من يكون شعره غامضاً فتلك ذروة من ذرى الارهاب لا يمارسها إلا العتاة في عصور يسود فيها الظلام ويلقى فيها من ينشرون الظلام الدعم والتشجيع من قبل سادة مسلحين بالقوة والنفوذ ووسائل القمع والارهاب كلها.

الفكر السلفي انشاء مشبع بنصوص دينية يقحمها في سياقات لا تنتمي إليها أصلاً.

وهكذا يتسلح صاحب الكتاب بعشرات الاقتباسات من كتّاب مماثلين له ليغذّي وقود نارٍ تضرم لتقويض ثقافتنا المعاصرة في أفضل ابداعاتها وإنتاجها. وهو يؤدي واجباً، كما يقول، في حربه هذه! وسيمضي في تأديته «حتى يعودوا إلى جحورهم العفنة التي خرجوا منها».

وحين تعلم أن الذين يحاربهم لكي «يعودوا إلى جحورهم العفنة» يضمون، كما أشرت، كل اسم تقريباً ممن أسهم في صنع ثقافتنا المعاصرة في أبعادها المستنيرة المبدعة ابتداء من طه حسين وانتهاء بمحمود درويش وسميح القاسم، تدرك أي كارثة نواجه، وأية محيطات من ظلام الانحطاط تهدد وجودنا الثقافي بل الحضاري كله، إذا لم تقاوم هذه الحملة الضارية من قبل كل معني بمستقبل هذه الأمة، وبشكل خاص من قبل مفكري المركز القديم ومبدعيه وفنانيه ومثقفيه، بل ومن قبل أنظمته السياسية الحاكمة أيضاً. فالخطر الذي يهدد ثقافة هذا المركز القديم ليس إلا الوجه الآخر للخطر الذي يهدد أنظمته السياسية وما تقوم عليه أو تزعم أنها تقوم عليه من مبادىء وعقائديات وأسس تنظيمية اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً.

بيد أن بين المدعوين أيضاً إلى مواجهة هذا الخطر هم المفكرون والمبدعون المستنيرون في بيئات الهوامش ـ المركز الجديد. وإنه لمن دواعي الاطمئنان أن مثل هؤلاء المستنيرين يوجدون بأعداد جيدة وأن القوى المهيمنة لم تستطع أن تمنع أشعة الشمس من أن تنفذ إلى ظلام أقاليمهم وتضيء بعض بقاعها وتنشر فيها وعياً جديداً متفتحاً نيراً تربطه بثقافة المركز القديم وشائج متينة، كما تربطه بثقافات العالم المتحضر وتياراته المستنيرة وشائج متينة أيضاً.

٧.

إن المفكرين والمثقفين والمبدعين العرب، في كل مجال من مجالات عملهم، مدعوون بقوة إلى وعي حقيقة جوهرية: هي أن التناقضات التي تنشأ في الثقافة منها ما هو أساسي ومنها ما هو ثانوي. ولقد غرق كثير من هؤلاء ـ كما غرقت الأنظمة السياسية التحررية أيضاً ـ في حمأة الصراعات فيما بينهم دون أن يدركوا أن ما بينهم ليس في الغالب إلا تناقضات ثانوية، وأن التناقض الحقيقي الأساسي هو ما يقوم بينهم جميعاً وبين مذاهب التحجر والتكفير والفكر الماضوي الذي يستخدم كل سلاح يملكه لكي يقوض كل عمل أو جهد ينفح نسمة من الحرية والتفتح والحيوية والتجدد والابتكار. لقد أخفق المبدعون العرب والأنظمة السياسية التي حملت راية المشروع النهضوي في ترتيب أولوياتهم بطريقة ناضجة سليمة. وإنهم جميعاً ليدفعون ثمن هذا الفعل في رؤيتهم للعالم. فهل يمضون في غيهم أم يتوبون إلى رشدهم ويبدأون بالتصدي جبهة واحدة لارهاب قوى التخلف والاستنقاع في هذا الوطن البائس.□

مع هذا، ورغم ذلك

سميح القاسم



■ مع هذا، ورغم ذلك، فإنهم يظهرون على شاشات التلفزيون. يقلّدون كلارك غيبل ومحمود المليجي. بكوفية وعقال وعباءة تنساب من واشنطن إلى بئر نفط. من موسكو إلى بئر نفط. من برلين ولندن إلى بئر نفط. ومن عدسة المصور إلى بئر نفط. مع هذا ورغم ذلك يظهرون. وهم يتكلمون أيضاً ويبتسمون ويغطون أفواههم بأنامِلهم حين يتجشأون (ليس من اللائق ألا يغطي المرء فمه بأنامله حين يتجشأ). يتجشأون ويتوضأون مع هذا ورغم ذلك.

وكم كان أسامة بن منقذ سيحسدهم لو أتيح له هو الآخر أن يشاهدهم على شاشات التلفزيون مطوقين برجال الصحافة ومراسلي وكالات الأنباء العالمية. على رؤوسنا الطير. وعلى رؤوسهم هالات الأبهة والعظمة والقدرة على تحديد المصائر.

أما ذلك الكردي صلاح الدين الأيوبي فلن يفقه من أمرهم شيئاً. كردي. قلت لكم كردي. يقول ما يؤمن به ويصدق ما يقال له دون أن يسمع ودون أن يريد أن يسمع: «أريد سيوفكم لا دعاءكم». هكذا قال الكردي ابن الكردية. إنه يستخف بالماس ميديا. كان سيفقه شيئاً لو كان اسم القمر الاصطناعي «كردسات». أما أن يكون اسمه «عَرَبسات» فمسألة عصية على فهمه. الكردي. قلت لكم. لا يسمع ولا يتكلم. يجاهد فحسب. قلت لكم. وقد قال الشاعر قديماً:

وإنما الأُمـمُ الأخـلاق مـا غَـشِـفَـتْ
فـإن هُمُـو شَخِفَتْ أخـراشُهم، غـود بـاي!

وأُقسم لكم أنني لم أصافح كردينالاً في حياتي. صافحت بطركا وأكثر من بطرك. لكن لا كرديناالات في حياتي. وإنني لأقسم بشرفي. إنما ما يعنيكم أنتم من حكاية الشرف هذه؟ ألم يقل الشاعر:

لا يـسلمُ الـشـرفُ الـرفيـع مـن الـقَـذى
حـتى يُـراقَ عـلى الـفِـراشِ المـنـدَمُ!

هـا! ألم يقل ذلك أيها الحمقى التنابلة الطاعمون الكاسون القاعدون؟

لا أُمازحكم. إنني أشتُمكم. وإنني لأرى أقفيةً قد أينعتْ وحانَ جَلْدُها. فمن لي بسوط يطالكم من السوط الهادر، إلى الخليج الثائر، لبيك عبد المعطي؟!

وأصلُ الحكايةِ أن صديقاً (هو في الحقيقة عدو على صورة صديق)، اتصل بي قبل أيام ليقول:

ـ هالو. أعتقد أنك على وشك الجنون. وأقترحُ عليكَ مراجعةَ طبيب نفسانيّ. قلت: ـ راجعتُ أربعة أطباء نفسانيين. قال: ـ حسناً. وماذا حدث؟ قلت: ـ حسناً. أُصيبوا، أربعتهم، بالجنون. قال: ـ حسناً. وماذا بعد؟ ـ قلت: ـ حسناً. راجَعَ كلٌّ منهم أربعةَ أطباء نفسانيين آخرين. قال: ـ حسناً. وماذا حدث؟ قلت: ـ حسناً، أُصيبوا هم أيضاً بالجنون. وأصبحَ لدينا عشرونُ طبيباً نفسانياً مجنوناً. قال: ـ حسناً. وماذا بعد؟ قلت:

ـ حسناً. لم يبق لي سوى أن أشرب من البئر حتى أصبح عاقلاً مثل سائر المجانين. ولم أشرب من هذه البئر ولن أشرب منها لأن العقلاء ينبغي أن يكونوا عقلاء. ولأن المجانين ينبغي أن يعقلوا، فلا يُعقل أن يحكمنا الجنون لأن الجنون لا يحكم بل يدمِّر. والجنون لا يستفتي بل يقرر. والجنون لا يؤمن بالشورى ولا بالتعددية ولا بالغيرية. إنه جنون ذاتِه، ولذاته الذي لا يمكن أن يكون ذاتاً، ما دام محكوماً بالجنون الذي لا يحكم بل يتحرك، خارج المقاييس والموازين والجهات. وهو يتحرك بفعل الجاذبية وبطاقة الغريزة فحسب.

وأما بعد،

فكرادلة بطرابيش وأكليروس بعمائم وفتاوى وفق الطلب وصكوك غفران، كل صك ببئر نفط في الجنة.

ويتخرج فوج أكاديمي إثر فوج عسكري إثر فوجٍ مغتربٍ إثر فوج من الشعراء والراقصات والشهداء. ونقول للوحدة العربية اقتربي فتقترب. ونقول لها ابتعدي فتبتعد. ونقول اقتربي فتقترب وابتعدي فتبتعد. كأية أم عربية تحب أطفالها وتمتثل لأوامرهم لأنها تشك في حبهم لها وتشك في مؤهلاتها بأن تحبَّ ما تحب على قدم المساواة، وتقترب وتبتعد ونقترب ونبتعد، ويظلُّ هو الحاكم المطلق الصلاحيات، لكأنما ولد حاكماً ليحكم بالتجريد وفي الأبد. لا يقرأ سوى بياناته ومراسيمه ولا يفكر إلا بحذائه العسكري. ويتدفق الأطباء والأدباء داخل الحذاء العسكري. وتعقد دورات الألعاب الأولمبية داخل الحذاء العسكري. وتتم الولادات وتُجرى العمليات القيصرية وتذاع الاعلانات لحليب نيدو ونسلة والأراجيح الأقل خطراً وملابس الأطفال الأكثر إثارة. . داخل الحذاء العسكري، بجوارب أو بدون جوارب. إنما داخل الحذاء العسكري. وكل شيء يسير بانتظام عسكري إلا الحرب!

قُلتُ الحرب لم أقل السلام فأي سلام يرد الآن بالحسبان؟

وقلتُ الحرب لم أقل الحرية. فأية حرية ترد الآن بالحسبان؟

وقلتُ الحرب لم أقل مشاريع الريّ والهندسة المعمارية وشق الطرقات والجسور. كل هذه الصغائر تأخذ مجالها وتحقق ذاتها داخل الحذاء العسكري المعدّ لكل شيء، عدا الشؤون العسكرية!

وأما بعد،

فانني أتساءل بشأن الخلافة. لم يوفَّق سلاطين آل عثمان بلكنتهم التركية في أن ينجزوا خلافة للعروبة. ولم يأخذ الحظ بيد الفاروق بن فؤاد بن أبيه لينجز خلافةً للعروبة، فهل ينجح شخبوط بن عبلة بن أبية حيث فشل هؤلاء؟

سؤال وجيه وأيم الحق! فامضِ يا ثعلبةُ إلى مضارب قُريش واستَفْتِ تَغْلِبَ وقُضاعَةَ في الأمر.

وأما بعد،

فماذا بعد؟

ويـا أيـتـهـا الـسـمـاء. . كـما أنـا قـريـب. . وكم أنـت بعيييييده. . . . . □

خواتم

قل كلمتك وأنت نائم عن العالم

أنسي الحاج



لا يعرف أحد كم بلغتُ من العمر، مع أني ذكرتُه بوضوح مراراً. لكن الوضوح لا يُصدَّق، مثل كل بداهة. والعمر الذي بلغته لم يؤلمني فيه عند الآخرين أكثر من بشاعتين: البخل، والخيبة. كلاهما قاع الخَلّ. إنهما صانعا شيخوخة الانسان، والأرجح موته.

***

تَحْسَبُ الآخر بخيلاً وتنسى أنكَ شرٌّ منه. تخدع نفسك بأن بخلك غير منظور. لكنَّ البخل يُقرأ في العينين، حين لا تُرسلان ما وراءهما فيضاً بلا منّة. ويتمطّى في الكلام، عندما يخلو هذا من ذَوْب الشعور، ومن تدفّق الصدق، ومن اختلاج عفوية الطفولة. تفضح بخلك قلّةُ ايمانك، قلّةُ كفرك، قلّة جنونك.

لا تموت ولا تعيش. تدّخر النار فتصبح رماداً والماء فيتوحّل. أنت الزمن المصمَّد في عفونته. لا تحدّثني عن حبك، لا يمكن أن تُحِبّ. لا تطلب مني أن اقرأ لك ما تكتب، فلا يمكن أن يصدر منك غير الخوف والحيلة، أو النفاق والتمويه.

■ ما يُفسد الكتابة هو وعيكَ لقرائها. اذهبْ بلا نَظَر. اهوِ بنداء الهاوية، تَطِرْ... تُغلغل في التهاب روحك التي لن يعود لكَ معنىً يوم ترتاح من حريقها.

قلْ كلمتك وأنت نائم عن العالم.

***

مَن لا يُنفق ذاته، ماله، قواه، ماذا يستطيع أن يضع في كلماته؟

السخاء هو الشعر. لا أقول العطاء. العطاء صغير أمام السخاء. أقول السخاء وحتى الافراط. لا هوادة في وَهْب الذات.

* * *

المخيّب يُقرّبنا من الشيخوخة كما يُقرّبنا البخيل من الموت.

ولا يفيد القول: أنتَ الساذج انغششْتَ فذنبكَ على جنبك. ولا يفيد القول: كل حماسة نهايتها انقشاع وهبوط. فليس الحق على الساذج ولا على المتحمّس. الحقّ هو دائماً على مَصْدر الخيبة. لأنه يجب بالضرورة أن نصل اليه، ذلك الكائن الذي لا يُخيّب آمالنا، الهاً أكان أم رجلاً أم امرأة، وكتاباً، اغنية، أم ادماناً آخر. لي الحقّ بعَدَم الخيبة كما لي الحق ملء الحقّ بعيش الحياة ملء اللحظة، أبدّدها الى اطراف اطرافها، يقارعني ناسٌ مثلي وأفضلُ مني، ناسُ السخاء الرحمن، الذي لا حدود لاحتقاره المال والمُلْك والتملّك. والذي لا حدود لرغبته في اسعاد الآخرين.

السخاء ودوامُ الحلم، كلاهما سحر أفكار الطفولة. وهل تُعاش الحياة (هنا، وهنالك...) بسواه، هذا السحر، لسواه؟ اذن، للانسان كل الحقّ به، وما عداه جريمة تُغْتَفَر، لا ريب، لكنها جريمة شديدة وربما لا يجب أن تُغْتَفَر حتى تتوب.

* * *

أقوى رباط هو ذلك الذي يشدّني الى شخص قتلتُه!

هناك في حياتي قبرٌ عزيز ليس كبيراً لكن الذين فيه هم أفضل مني.

غفرانُهم يغسلني، ونَدَمي يغسلني، ومع هذا لا أشفى.

أفظع قصاص هو أن يستيقظ القاتل من نَوْمَة القتل. هو أن تغادره نعمة الطيش ويعود فيشبه ضحيّته...

* * *

لا يعرف أن يمدحك إلاّ بذمّ سواك.

يسبح في البغض كالسمكة في الماء، واذا غادره قليلاً الى الاعجاب، (لا الى الحب، مستحيل) يختنق بلسانه...

مشكلة الادباء الذين لا يعرفون أن يحبّوا هي أنهم أيضاً لا يُحسنون البغض. فبغضهم حالة طبيعية دائمة، اذنْ مملة ومهزومة.

وحده البغض النابع من قلب يُحب، يقطع قطعاً، يُحرِّر.

ويستهوي حتى الحب.

* * *

مرنّحاً من الضياع، لم يعد شيء غامضاً الى الأمام. وضوح السقوط. اشراقُ فجر النهاية.

* * *

«مهما يكن هذا المسكين عدوّي، فإني أشفق عليه عندما أراه منحنياً هكذا تحت وطأة مصيبة. والحقيقة اني لا أفكر فيه بقَدْر ما افكر في نفسي. فواضح أننا لسنا، نحن جميعنا الذين يعيشون هنا، الاّ مجرد أطياف أو ظلال خفيفة». (سوفوكل).

* * *

بي كثير مما أكره وقليلٌ مما أُحب، فكيف أُعلِّم الآخرين وأنا راسب في امتحاني!؟

* * *

كم أنرعب حين اقرأ اسمي بين أسماء شعراء آخرين! غالباً ما ينتابني شعور بأن هذا ليس أنا. ◄

أفظع قصاص هو أن يستيقظ القاتل من نومة القتل



والواقع أن المحكي عنه ليس أنا. انه نتيجة ترداد آلي، اندفاعة لفظيّة. إن مَنْ يقرنني معظم النقّاد بهم، لا صلة جوهرية بيني وبينهم. كلٌ منا في وادٍ.

معظم نقدنا مُضحك. انه مجموعة اشاعات، مجاملات، أو تصفية حسابات شخصية...

نظرة الى ضياع القارىء العربي كافية لانبائنا بحالة النقد العربي. وحيث القارىء جيّد، فلأنه هو جيّد، وليس لأن النقد هَداه الى الحقيقة.

***

سلّمتُ لك بالحرّية لأني لم أستطع تكوينك على ذوقي.

حرّية العجز عن الاستبداد!

***

أليس أغرب ما في الأمر أن اللذة التي نُسميها جسدّية، وبعضنا يُنكر لأجلها أو بسببها كلّ دعوى الروح، ليست احساساً مادياً للجسد بل هي شعور غير محصور، غير محدود بمنطقة معيّنة من الجسد، انما هو يشمله ويتجاوزه، ينبع منه ومما هو أبعد منه؟...

اللذة الجسدّية «روحيّة»، أجل، والمتعة الجنسية ليست مَحْض لحم ودم، اطلاقاً، بل هي برهان على ما يستعملها الملحدون الماديون للدلالة على بُطلانه: برهان على أن الجسد بداية لا نهاية، وأن الماديّ هو شكل الروحيّ، هو شكله فقط لا بديله ولا نقيضه.

اللذة برهانٌ دينيٌّ...

***

مشكلة الأدباء الذين لا يعرفون أن يحبوا....

من تحت الشوق ومن فوق الشهوة من بين أمواج الضجر والقهر من ثنايا التذكارات الموجعة من طريق الكلام، الذي هو أيضاً جسدٌ من أجسادنا الكثيرة.

من أعماق بيروت التي ليس أعمق منها غيرُ مزيج ملائكيتكِ ومجونك،

من شمس صدري التي لا تبيت إلا في بحر عينيكِ

من صدى عفويّتكِ اللعوب

من شياطين الليل الهادىء، المريب، الهادىء،

أمدُّ يدي الى الظلّ هناك

ويكون صباحُ الهواء الأول

في الأرض الأولى

والأخيرة...

أيتها الهاربة المقبلة اليقين والريبة

قضاء الذكاء وانحلال الهناء،

مِن صميم تهذيبك الرقيق

لتدفقْ نشوتكِ الصامتة

وكقطيعٍ من الذئاب تفترس ذاتها

فما أجملَ العروس في أحضان ذاتها.... □

بيروت
أول تشرين الثاني ١٩٩٠

مكان تحت شمس الكتابة

الياس ادريس
كاتب من المغرب

■ أحياناً تجلس أمام طاولتها الصغيرة، في العشيات وتنتظر أن تجيء الكلمات في لغتها الأصلية. عمل مرهق، فالنص غالباً ما يكون «ساكناً» في اللغة الأخرى. لغة الآخر. لغة دوماً مترجمة من طرف الآخر، في أعماقها الأكثر بعداً، في أعماقها الأكثر خفية في اللاوعي. تستغرب من مقاومة الكلمات. ساعات كاملة، تترك نفسها للكسل، للعجز، لكآبة قاتلة، غير خلاقة. خذ مثلاً هذه الكلمة الأخيرة. كان بودها أن تقولها في كلامها الأصلي، ولكن كيف؟ تنظر إلى الكتب، كتب الآخرين المرمية فوق أرض الغربة. تختار واحداً مصادفة، تتصفحه، تلقي نظرة سريعة على المقدمة، كلمة الناشر، وصفحة المحتويات. تتفوه. يا له من تعب! تقول إن الكلمات تتعب وتنتهي بأن تأتي. أحياناً تنزلُها من السقف، تراها تصعد من باطن الأرض. كلمات طرية، رخوة، قاسية، حنونة، ملثمة، من عهد الطفولة. ماذا تحكي؟ لاشيء تقريباً. الأشياء ليست في حاجة لتسمية لكي توجد.

- الصمت، أحياناً. تنتظر. لا تعرف من ولا ماذا.

تفضل ألا تستمع إلا إلى الموسيقى الصامتة التي تهمسها امرأة أخرى تسكن جسدها وتطردها منه. تحتل ذاكرتها، تمزقها، تغذيها بوشمة واحدة فقط.

أن تمتلىء الغرفة بجراف كلامي يستحوذ على الكلمات، بدون توقيع، بدون أثر. ربما.

تتجول وحيدة في حديقة، بينما المتخيلة تحدث نفسها، لكن كلامها يظل بدون صدى، مجروراً على نفسه. تفتح نافذة وتتنفس. العمل أقل تعباً من عطلة الفكر الإجبارية!

تجلس على ركبتيها أمام السرير، وتتحول إلى مقاطع من رسالة موجهة إلى لا أحد وإلى أية جهة. الوقت يتوقف.

أحياناً، تحدث الترجمة تلقائياً، داخل اللغة الواحدة. اللغتان، بل ولغات متعددة أخرى تتعايش، تتحاور، دون أن تدرك ذلك، تنتقل من لغة إلى أخرى.

رأسها مليء بالصمت، بالفجوات، بالتشابيه، بالظواهر، بالدموع، بضباب لا أسود ولا أبيض. بغموض رقيق وراق.

العشيات طويلة وبيضاء. على عتبة السرير، مربوطة إلى الكرسي، متكئة على الطاولة، بدون جدوى: الفكر غائب، كسلان، في عطلة، بعيداً.

حتى عندما تحلم، تفعل ذلك بشكل سيء، أعني في مزج لغوي مختلط، عجيج مقاطع وأجزاء لغات تعرفها ولا تعرفها. تسمعها في الأسواق أو في الأفلام، أو خلال أسفارها.

تحلم بشكل سيء أيضاً، ولكن هذه اللعنة تشكل «خيرها» الوحيد. خاصُها، خليلها. شفاف على جرحها الذي هو في الآن غنى وتمزق بارد.

في المرة السابقة، تكلمت مع البائعة بالإيطالية، بدون إرادة مسبقة منها. هكذا، لا يمكنها أن تزعم أنها تجهل هذه اللغة جهلاً تاماً. تعرف الأساسي منها. عشرون أو ثلاثون كلمة لاقتسام رغبة أن تقول أنها لا تزال تحيا. إنما لم تتوار تحت تراب الإهمال أو النسيان. لكنها من جهة أخرى، لا تستطيع الإدعاء أنها تعرف لغتها الأصلية معرفة مطلقة، ما يسم بلغتها الأم. التجربة تؤكد هذا بشكل يغري ويخدع أحياناً. هاهي الآن تنتزع شعرها في البحث عن كلمة غائبة ولا تريد أن تمنح نفسها. لا تريد أن تكشف نفسها. تتمطى في بياض الغياب. إذن، لتخلق كلمة أخرى، رديفاً أو بديلاً للأولى.

لا، تقول. نحن لا نعرف أية لغة بشكل كامل. لا نعرف سوى لغاتنا الخاصة. لغة صغيرة داخل اللغة.



وهاهنا تسقط الكلمات في دوي هائل ومرعب. تجمعها بالأصابع، بالأيدي، بالنهدين.. كل شيء، بصخب وحياء، بسعادة

وها هو بلد كامل يخرج من الأنقاض والظلمات ليأخذ مكاناً تحت شمس الكتابة العمودي. دم، شعر، تشويه، طائرات، حروب أهلية، دفن دون هجوم الصواريخ، كوابيس، استقلالات، احتلال، دياسبورا، غنائية الحياة اليومية أثناء وقبل الحرب. خليط خارق للعادة يستعمر امرأة منزوعة عن جذورها ولا تعرف أن تعيش إلا هذا الإنتزاع، في البداية، اختيارياً، والآن اختيارياً، إرادياً، مرغوب فيه. أحد ما قال لنا ذات يوم إننا، وبشكل شبه سعيد، ننتهي أن نعتاد الشقاوات، على المستوى الشخصي طبعاً.

أجل. تتابع الكلمات في صمت المكتوب. في لغة هي في الآن لغتها هي، لغة الآخر، ولغة الآخرين.

تشعل سيجارة، مفكرة أنها تفعل ذلك بشكل سيء أيضاً. ما دامت تقرأ طريقة الاستعمال باللغة الايطالية. سجائر قوية. تماماً عكس ذوقها. لماذا إذن؟ ذكرى فلورونس، بدون شك.

حركة إشعال السيجارة تَحْدُثُ في حقل ايطالي، في مدينة ايطالية، في منطقة لا تصلها أرضها اللغوية، إلا في حدود ضعيفة، انفرادية. تنهض. تشعل الموسيقى. تتجمل وتفكر أن تخرج في ثوب أبيض إلى المدينة.

- يظل المكتوب مفتوحا على تحولات المدن، الصحراء، الحرب، والتيه. □

قصيدة حب (٨)

سعاد الصباح



■ هذا يومُ قدّيس الحُبّ. . . فالنْتَاينْ
ومع احترامِي لجميعِ القدّيسينْ
تبقى أنتَ قِدّيسي .
ومع احترامي لروعةِ هذا اليوم الجميلْ
تبقى أنتَ، صانعَ وَقْتي ،
وسيِّدَ أيامي .
الأوروبيُّون أحرارٌ في اختيارِ قدّيسهِمْ
وأنا حُرَّةٌ في اختيار قِدِّيسي .
همْ يُمارسونَ عبادتَهم على طريقتهمْ
وأنا أمارسُ عبادتي على طريقتي .
همْ مُقْتَنعونَ بكرامَات أوليائهمْ
وأنا مُقْتَنعةٌ بكرَاماتِكْ . .

*

هذا يومُ قدّيس الحُبّ. . . فالنْتَاينْ
وسأذهبُ إلى كنيستِكَ أنتْ . .
لأقدّمَ نُذُوري ،
وأُحرقَ بخُوري ،
وأغسِلَ قَدَميْكَ بعطر النَارنْجْ
ليس عندي مكانٌ آخرُ أذهبُ إليهْ . .
فكلُ الدُرُوب تُوصِلُ إليكْ . .
وكلُ الحمائم تطيرُ إلى صدركْ . .
وكلُ عشاق العالمْ
يطلبُونَ بَركَاتِكْ . .

ويـنتظرون معجزَاتِكْ . .

*

هذا يومُ قدِّيس الحبّ . . . فالنْتاينْ
وسأبحثُ لكَ في المكتباتْ
عن قَلَمٍ تُحِبُّهْ . .
عن وَرَقٍ جميلٍ يَفتحُ شهيّتَكَ للكتابَهْ
عن حقيبةٍ تحفظُ فيها أوراقكْ
عن إطارٍ من الفضّة تضَعُ فيه صُورتي
عن مفكرةٍ صغيرةٍ تضعُها في جيبِ سِتْرَتِكْ
وتضَعُني معها . .
سأبحثُ لكَ عن كلِّ الأشياءْ
التي تُحَرِّضُكَ على مراسلتي
وتُحرِّضُكَ على مُغَازَلتي . . .

*

هذا يومُ قدِّيس الحُبّ . . . فالنْتاينْ
وسنحتفلُ بالعيد العاشرِ لحُبِّنا
هل يمكنكَ أن تتحمّلني سنةً أخرى؟
هـل يمكنـكَ أن تتحمّـلَ أسئلتي الـتي لا تنتهي؟
وتَنَاقُضاتي التي لا تنتهي؟
وحَمَاقاتي التي لا تنتهي؟
هل يمكنكَ أن تصمُدَ سنةً أخرى
أمام أمواجي المتلاطمهْ . .
ومطالبي المستحيلهْ . .
وعاطفتي المُفخَّخهْ . .
بألفِ رطلٍ من الديناميت؟

*

هذا يومُ قدّيس الحُبّ . . فالنْتَاينْ .
وأعترفُ أنني أتْعبتُكْ . .
وأنَّكَ تستحقُّ إجازهْ طويلَهْ
ترمّمُ بها أجزاءَكَ المكسورهْ
وأعصابكَ المحترقهْ



ولكنْ . . . إلى أينَ ستذهبُ من دُوني؟
أخافُ أن تقتربَ من البحر . . فتغرَقْ . .
وأخافُ أن تذهبَ إلى الغابهْ . .
فيأكُلكَ الذئبْ . .
وأخافُ أن تُرافقَ النساءَ المحترِفاتْ
فتفقدَ عُذْرِيّتَكْ . .

*

يـا أيُّها القـدّيسُ الـذي علَّمني أبجـديّـةَ الحُبّ . .
من الألف إلى الياءْ . .
ورَسَمني كقوسِ قُزَحٍ بين الأرضِ والسماءْ
وعلَّمني لغةَ الشَّجرِ . .
ولُغةَ العصافيرْ
ولُغةَ البحر الزرقاءْ
أُحِبُّكْ . .
أُحبُّكْ
أُحبُّكْ . . . □

١٤/٢/١٩٩٠

ديالكتيك الحياة والموت

في أدب زكريا تامر وخليل حاوي



أحمد يوسف داود

مقدمة كتاب قيد الانجاز يبحث في ديالكتيك الحياة والموت في أدب خليل حاوي وزكريا تامر.

ملاحظة: تستند مفهومات هذا المدخل الى عدد كبير من المصادر، يرد ذكرها في نهاية الكتاب. وقد تعمدنا هنا ألا نحيل القارىء إليها لأن هذا المدخل هو توطئة للبحث وتحديد لبعض الأسس المنهجية التي سنتبعها، وليس بالتالي من صلب البحث كعمل تطبيقي محدد.

-١-

■ يشترك نتاج خليل حاوي وزكريا تامر ـ الأول في الشعر والثاني في القصة القصيرة ـ بعدد من السمات المحورية التي تحدد شكل وكيفيات الأداء الفني عندهما، وذلك في الحدود التي يبيحها التمايز بين نوعي الشعر والقصة من اشتراكات ومجانسات.

وتتأسس السمات المذكورة على الاحتفاء الكبير الذي يظهره الحاوي وتامر بمسألة «الموت والقيامة»، أو تداخل الموت في الحياة والحياة في الموت، باعتبار ذلك أساساً مفهومياً/ فنياً/ بنائياً لمعالجة ما يريدان معالجته وتبيانه من حقائق إنسانية على اختلاف الرؤيات والنتائج التي تخص كلاً منهما.

وإذا كان زكريا تامر قد نوع أساليب المعالجة في أعماله تنويعاً يصح معه ان نقول: إن ما قررناه سابقاً ينطبق على بعض من قصصه الهامة فحسب، فإن خليل حاوي قد بنى مجمل نتاجه المتميز في حركة الشعر العربي الحديث على ذلك الأساس الذي ذكرناه.

وإذا كانت دراسة هذا الوجه من الاشتراك والتماثل بين أديبين في حجم خليل حاوي وزكريا تامر تطرح علينا مسألة البحث في ما بين نوعي القصة والقصيدة الحديثة من تقارب في الطبيعة الفنية لكل منهما. . وبالتالي، تطرح علينا مسألة البحث في ما بين أنواع الأدب عموماً من تداخل واشتراكات تعبيرية وبنائية. . فإنها ـ أي الدراسة المذكورة ـ تطرح علينا كأولويات مسائل تدخل في صلب نظرية الأدب كمسألة تحديد صلة الأدب بالواقع، ومسألة دور الأسطورة في إنشاء الأدب، ومسألة أسطرة «الراهن» و«المباشر» الحدثي الذي به وعبره يتم التعبير عن مركّب الواقع، ومسألة حدود التشابك والتفاعل بين الموروث المفهومي/ اللغوي/ القيمي/ الاعتقادي، وبين مستجدات الراهن في ما أسميناه «مركّب الواقع». .

وهذا كله يحولنا الى مسألة البحث في خصوصية التكون التاريخي لمجتمعنا وتحديد أصوله المتأصلة وعلاقاتها بما هو إنساني عام. . ثم الكيفية الفردية التي بها المبدع ـ ووفقاً لشروط تكوينه المخصوصة ـ يتمثل مركب الواقع ويعبر ابداعياً عنه، فيما هو يعاني تراجيديا حياته ذاتها تحت ثقل هذا المركّب وعبره، ومن خلال انكشافاته الحديثة بما هي: «الراهن» و«المباشر». . الى آخره.

وهكذا نجد أنفسنا أمام أوليات منهج في النقد قد لا تكون ـ مفردة ـ جديدة بتاتاً، ولكن الجديد فيها هو استخدامها كمركّب معياري موحد لكشف فردية العمل الابداعي أساساً، بما هذه الفردية ـ بكل ما تعنيه من موهبة وثقافة وقدرة على التعبير والإيصال والامتاع ـ هي الاطار الوحيد الممكن لانكشاف «العام/ مركّب الواقع» في صيغه الكلية والشاملة. ولقد عانى النقد العربي حتى الآن من مشاكل ثلاث كانت كل منها ضارة جداً إن لم نقل قاتلة:

الأولى هي مشكلة النقد المثالي، أي الذي يقوم العمل الابداعي وفق مثال وجد قبلاً. فمعيارية الحكم هي اذاً «قبْلية» ثابتة وخالدة، وهي بالنتيجة تلغي ذات المبدع لصالح «إطلاقات» قيمية لا صلة لها بالواقع في حدود انكشافاته وقدرة المبدع على تمثله وإعادة خلقه فنياً وبأدواته المخصوصة.

والثانية هي مشكلة ما يسمى لدينا «النقد الواقعي» ـ سواء تسمى بالنقدي أو الاشتراكي أو سواهما ـ والذي قوّم ويقوّم العمل الابداعي وفق معيارية بنت أحكامها القيمية على تقدير وتصنيف مسبقين لـ «الحدثي المباشر» وباعتباره «الكل» الذي هو مركب الواقع.

فهي بذلك تلغي التاريخ وأصوله المتأصلة المتوارثة، من المركب. . وتراه وفق مثال محدد كمقولات في ايديولوجيا، انتزعت منها «كليشيهاتها» أو بعضها وقدمت لنا على أنها نهاية المعرفة.

ولأن مثل هذه «المعرفة!» ـ المنتقاة انتقاء من كتب ـ لا تستطيع ان تعترف إلا بذاتها إذ يكشف أول اعتراف أو حوار مدى بؤسها، فإن النقد

المتشكل منها لا يستطيع بتاتاً أن يعترف بفردية المبدع أو ذاتية استيعابه وتمثله للعالم وتعبيره عنه، ولا يستطيع ان يعترف إلا «بوصفته» الخاصة للإبداع.

ونحن هنا أمام ميتافيزيقيا من لون جديد، ولكنه يبدو واقعاً على الطرف النقيض من اللون السابق..

ولقد قدم لنا هذا الشكل من النقد على أنه ممارسة لـ «الماركسية في الأدب» غير انه كان في حقيقته بعيداً جداً عن ذلك، ولم يكن غير الولد الهجين للنزعة اللاهوتية المذهبية العربية وهي تحاول ان تتمركس!

والثالثة: هي مشكلة «النقد النفسي» الذي يقوم العمل الإبداعي بها هو حال شطح من أحوال «ذاتانية» المبدع.

إن ذاتية المبدع في معيارية هذا اللون من النقد تُرى باعتبارها «وجوداً» مطلقاً، أي غير مشروط إلا بلحظته، فهو على هذا يكاد يكون خارج أطر الزمان والمكان في لحظة ممارسة فعل الإبداع.

إن هذا اللون من النقد لم يقم على استيعاب متمكن لمدارس علم النفس المختلفة ومناهجها وأساليبها.. بل هو في حقيقته خلط رديء من الاشراقية الصوفية ـ أو مما التقط منها التقاطاً مبتذلاً ـ ومن ملتقطات تراثية ولاهوتية، وملتقطات غربية حديثة ومتنافرة.

لقد كان الابداع العربي المعاصر ـ في مجالات الأدب المختلفة ـ ضحية، في الأعم والأغلب لهذه الأساليب من «الملاحقة!» النقدية. وكمثال، كان زكريا تامر وعبد السلام العجيلي ضحيتين هامتين أكثر من مرة للملاحقة النقدية من أتباع ذلك الشكل الذي يدعى «النقد الواقعي»!

إن مبادرتنا للعمل في هذا الكتاب هي في حقيقتها محاولة لتجاوز أشكال «النقد» السابقة. وقد تعمدنا ان نركز على ذاتية المبدع ـ وبما هي وجود مخصوص ومشروط ـ خلال هذا الكتاب. فالفرد والفردية كانا باستمرار، وخلال تاريخنا كله، مستهدفين بالالغاء والمصادرة. وتوكيدهما الآن والتوكيد عليهما أمران لا بد منهما لتجاوز ما وصلنا إليه من انحطاط. فإلغاؤهما ليس في المحصلة إلا إخلالاً بتوازن الحياة المجتمعية الناجمة نجوعاً كافياً على مختلف المستويات.

الأشكال والصيغ والتسميات ـ عملية الصيرورة المجتمعية والتطور البشري العام خلال التاريخ.

وإذا كنا ـ من وجهة نظر المعاناة الإنسانية لتراجيديا الوجود البشري ذاته ـ نستطيع ان نلخص مفهوم «الضرورة / الأساس» على المستوى الكوني بأنها: حتمية الموت... وإذا كنا نستطيع إيجاز مفهوم الضرورة ـ بمختلف أشكالها وتسمياتها ـ على المستوى المجتمعي، وخلال التاريخ كله، بأنها حتمية الصراع بين فئات المجتمع الواحد وشرائحه وطبقاته، وبين مجتمع وآخر، الى ان تظهر في سياق التطور البشري مستجدات مغايرة... فإنه يمكننا أيضاً ان نقول مؤكدين: إن الضرورات جميعاً تتجلى متراكبة في ظواهر كثيراً ما ضللت العقل البشري عن إدراك حقيقة الضرورة ـ أو مركب الضرورات ـ فيها.. وإن الفعالية الابداعية ـ الأدبية والفنية على وجه التحديد هنا ـ قد تلمست تلك الحقيقة بالحدس الفردي القوي، الذي يستثيره لدى المبدعين ذلك الحس العام بالكرامة الانسانية وهو يتحرض كرد على إذلال الحتميات الكونية والمجتمعية للبشر، فيما هؤلاء ينمطون وجودهم عموماً وفق مقتضيات الاستجابة لما تفرضه عليهم اشتراطات الظواهر من تحدّ ومواجهة.

إننا نلمس هنا ان ذات المبدع ـ فيما هو يبدع ـ تضرب الى ما هو أعمق جداً من الظاهري الذي يستغرق فعالية الآخرين. وهنا ينجلي لنا جوهر العملية الإبداعية على أنه أساساً سعي لإنجاز الحرية بالمعنى الفلسفي للكلمة. فحيث تعجز الوسائط المادية للبشر في مستوى ما من مستويات وجودهم عن تجاوز حتميات واقعهم، يطمح الإبداع الأدبي والفني الى الاضطلاع بهذه المسؤولية.. ولكن، بطرقه ووسائله الخاصة. إنه يساهم بالنتيجة في إعادة التوازن المفقود الى القاع الروحي للجماعة التي يخاطبها، وينجز ـ على طريقته ـ واقعاً أعلى، وإن في الحلم. وهذا يمكّن من انتصار الحرية على عبودية الواقع الواقعي الحدثي الظاهري، الذي ما هو إلا نتاج متمظهر لمركب الضرورات وعلائقها في النهاية[1].

لا يشكل الأدب حالة افتراق كبرى مع الاسطورة

ـ ٢ ـ

في البدء ربما كان علينا أن نقوم بطرح السؤال التالي:

ما هو الأدب بالنسبة للواقع؟؛ أهو محاكاة له، أو مماثلة، أو تقليد.. أم هو انعكاس أم استبدال مواز أم تغاير مواز..؟!

ليس الجواب سهلاً بتاتاً. ولعله من غير الممكن إعطاء جواب محدد وقاطع. فذلك يفترض معرفة تامة بقوانين الأدب. ورينيه ويليك يؤكد في كتاب «نظرية الأدب» على أنه قد (فشلت على الدوام محاولات إيجاد قوانين عامة في الأدب[1]). لكن هذا لا يعني أننا لن نعطي أي جواب، بل إننا نعد بإعطاء جواب كافٍ ولكنه سيكون ممتداً على امتداد هذا الكتاب كله، لا أقل.

على ان ثمة ما هو متفق عليه، وهو ان الأدب فعالية إبداعية. ونحن نرى ان الفعالية الإبداعية عموماً ليست في جوهرها أقل من محاولة، ذات كيفية خاصة ومتعالية، لإعادة إنتاج الوجود البشري ذاته بصورة جذرية وشاملة.

ويبرز التمايز المتعالي لهذه الفعالية، عن كافة أشكال النشاط الانساني الأخرى، في كونها تستخدم وسائط مألوفة ـ مسموعة أو مرئية او ملموسة ـ لتخرج منها ما هو غير مألوف، وفي صيغة حلم مستمر وفريد بتجاوز الضرورة، سواء كانت هذه الضرورة من أصل كوني كلي ـ اي ناجمة عن العملية الديالكتيكية الهائلة لحركة المادة ـ أو كانت من أصل بشري داخلي ومحدود كتلك التي تنتجها ـ وتعيد انتاجها باستمرار، وتحت مختلف

ـ ٣ ـ

كل معرفة علمية، أو فلسفية، أو دينية، تبحث في الظواهر عن «القانون»، وتخاطبه أو تحاوره بطرائقها.

في العلم يكون الحوار مع القانون بمعرفته رياضياً من أجل وضعه في الخدمة ما أمكن.

في الفلسفة يكون خطاب القانون بتعرفه منطقياً دون التعامل معه عملياً.

في الدين يجري تجاهله بالاستسلام، وتقديم عزاءات بديلة.

أما في الأدب والفن فالأمور مختلفة.

القانون بالنسبة للأدب والفن موجود في الوقائع، وهما لا يأخذان الوقائع بذاتها كما هي لأنهما لا يهدفان الى حوار القانون فيها رياضياً او منطقياً، كما إنهما لا يتجاهلانه بالاستسلام له ولا يطمحان الى تقديم العزاءات البديلة.

في الأدب والفن يكون الحوار مع «وقع القانون» على الروح الإنسانية باعتبار ان هذه العلاقة هي في ذاتها «تراجيديا الوجود البشري»... وليس مع القانون ذاته.

هذا الحوار مع «وقع القانون» أو ارتساماته ينطلق من «الحدثي والظاهري» بما هو صيغة انكشاف القانون وتجليه. والهدف هو خرق تأثير ذاك «الوقع»: بالتوصيف أو الاحتجاج أو الإبدال أو الرفض.. الى آخره وقد يكون هناك عزاء ولكنه ليس عزاء الاستسلام بل عزاء التعالي. وهذا يخلق «أرضاً» متعالية جديدة. ◄

هنا اللغة ـ في الأدب تحديداً ـ لا تعود وسيلة بل تصبح هدفاً في ذاتها، وعبر تكوينها من جديد. .

والزمن الفني هنا لا يستهدف مطابقة ذاته بالزمن الواقعي، إنه حالة انشقاق وتعالٍ «منه عليه».

باختصار، يكون الأدب هكذا تلبية طموحات الروح الإنسانية، لا بما هي محكومة بحتميات القانون وعبوديات الواقع، بل بما هي خروج على هذه العبوديات باتجاه حرية الخلود، إنه بالتالي تعبير مطلب الاستحالة الذي لا يكون. . . ولكنه يكون!

هذا لا يعني أن الأدب والفن يتجاهلان كلياً العقل المحض، فالروح الانسانية التي هي مركب انفعالات الكائن بتراجيديا وجوده تتخلق هي أيضاً في العقل وتقوم به، تماماً كما ينهض هو عليها. . غير أن لكل منهما في «حوار الوجود» طريقه المستقلة نسبياً.

هنا كما أرى تقع خصوصية الفعالية الأدبية.

ـ ٤ ـ

خطأ النقد المثالي انه يريد الأدب «دنيا»!

وخطيئة النقد الواقعي أنه يريد الأدب مبحثاً رياضياً يستخدم لغة الخطاب الايديولوجي والسياسي. .

أما خطيئة النقد النفسي الصوفاني فهو أنه يريد رؤية الأدب «حدساً» تلفيقياً مقيماً الى الأبد في الفردانية المنغلقة.

الادب لا ينصب نفسه نقيضاً قطعياً للدين

الأدب لا ينصب نفسه نقيضاً قطعياً للدين، أو العلم، أو الفلسفة، أو الحدس الاشراقي. . المسألة برمتها ان وسائله مختلفة، وأهدافه متباينة الى هذا الحد أو ذاك. . ولكنه، كحقل من حقول فعالية الكائن البشري، يتجاور مع كل تلك الحقول المذكورة ويشرب من مياهها غير انه لا ينبت إلا زروعه المخصوصة.

ـ ٥ ـ

إذن الأدب في حواره مع «وقع القانون» ينطلق من الواقع الواقعي الحدثي الظاهري كيما يقيم «واقعه الفني» المتجاوز.

هذه العملية ترتبط كلياً بذاتية الفرد، التي هي نتاج تركيبي معقد لفعل العام في الخاص، أي أنها «وجود مشروط» داخل كينونة إنسانية/ مجتمعية. . راهنة/ تاريخية، في الوقت ذاته. بهذا يكون إبداع أديب ما نتاجاً جمعياً، في الوقت الذي يلوح لنا فيه أنه تعبير منتهى الفردية!

لكن الحدثي الظاهري لا يؤخذ في الأدب كتصنيف حسابي مدقّق. . أي بما هو ذاته ليس غير، وإنما يؤخذ منه وفق مقتضيات هدف التجاوز الأدبي، ومن وجهة نظر الفرد المبدع، وبما يتلاءم مع كامل استعداداته في لحظة الخلق الأدبي، إياها! الأديب إذاً يبدع وفق استجابته في لحظة ما لانفعاله بتراجيديا الوجود البشري إنما. . عبر انفعاله أولاً وأخيراً بتراجيديا وجوده الشخصي.

وهو لا يكون مفهوماً من الآخرين لأنه يستعمل لغة مشتركة وحسب، بل يكون مفهوماً أساساً لأنه يستند الى قاع اللاشعور الجمعي الذي يحوي في داخله منظومة الرموز الكبرى والتي هي خلاصة نتاج التجربة البشرية، كما أوضح ذلك جلياً كارل يونغ صاحب مدرسة علم النفس التحليلي.

في ما يسمى النقد الواقعي لدينا، نجد القصور والنزوع الأحادي لا مثيل لهما.

هنا الواقعية تعني فقط لملمة الحدثي والظاهري ومعايرة النص الأدبي عليه رياضياً أي بحسب توجه الخطاب الايديولوجي الذي يجب ان يحتويه النص!

إن كل واقعة وكل واقع يحتوي الواقعة له معنى الوجود في الحاضر فقط!

غير أن الواقعة والواقع الذي يحتويها يعرضان للوعي الإنساني ما هو ظاهري أي ما هو نتاج فعل الجوهري الذي يتوارى فيه بتمويه بالغ ومعقد. وبعبارة أخرى لا نجد في الظاهري تأسيسات الماضي البشري ـ او تأسيسات وتحولات الكينونة والصيرورة التاريخية ـ كاشفة نفسها بالقدر الذي يمنحنا فرصة ربط الحاضر بالماضي كمحصلة له.

وإذا ما حاول الوعي ان يغوص في الظاهري بحثاً عن تلك التأسيسات فإنه يجد «أصداء» لها فحسب. هو قد يجد مركب القوانين التي تفعل فعلها الشامل في حركة ما هو واقعي، ولكن التأسيسات التي هي تعبير الطموحات البشرية خلال التاريخ تغيب في زخم ذلك الفعل، ويصبح البحث عنها ـ وهو ضرورة لازمة لفهم كنه ما هو واقعي ـ وكأنه عمل ينتمي الى الميتافيزيقيا، بدل ان يعتبر كشفاً عن تعبير الديمومة في الإيقاعات الأساسية لحركة التاريخ الكلية.

إن «النقد الواقعي» عندنا لا يريد ولا يستطيع ان يتجاوز حداً من معطيات العلم الرياضي/ الاجتماعي، وحداً من المنطق العقلي المخصوص. . وللأسف فإن هذين الحدين محفوظين ومنقولين كـ «كليشيهات». . . لنقل: كنصوص من طبيعة لاهوتية!! في مثل هذا «العلم!» ومثل هذا «المنطق!» لا وجود ليونغ واكتشافاته العظيمة في علاقة الفرد بمجمل التجربة التاريخية للبشر. . وأصلاً، لا وجود للفرد في ذاته إلا بمقدار ما يكون «حرفاً» في الخطاب الايديولوجي!

إن الأحادية هنا تتكشف على مداها. . والقصور يبرز في أشد صوره إساءة، حين نعود الى موضوعة ان الطموح البشري لخرق حدة تراجيديا الوجود الانساني وكسرها وتجاوزها لا يلبيه الحوار الرياضي مع القانون ولا الحوار المنطقي الفلسفي. . ولا الاستبدالات اللاهوتية مهما كانت صيغها وأسماؤها!

والأدب والفن في محاولتهما الاستجابة لذلك يخترقان الظاهري والحدثي ويستخدمان صيغاً معدلة منها، سعياً للغوص الناجع في «التأسيسات الكبرى. . ونحو إقامة «أرض» الأدب والفن، الجديدة والمتعالية كما بينا قبلاً.

ولهذا فإن الأدب والفن يضربان دائماً باتجاه الأسطورة.

ـ ٦ ـ

تبدو الأسطورة نمطاً معرفياً متعالياً على أساليب الأدب والفن والعلوم والفلسفة معاً من جهة، وتبدو ـ من جهة أخرى كصيغة مخصوصة وفريدة لكشف كامل بما سميناه «التأسيسات الكبرى».

وتبدو لنا هذه الصيغة وكأنها استكناه لجوهر الوجود البشري ذاته، في بدئه والى حد ما في مصائره. . . ولكن، بتصور يقع: خارج التاريخ كلياً، وداخله كلياً، في الوقت ذاته!

ولكن الأسطورة تقدم «نمذجة» شبه قطعية لرموزها. واستعمال هذه النماذج بعد انتهاء مرحلة النمط المعرفي الأسطوري، لم يُدخِل على مدلولاتها تعديلات جوهرية أو مهمة.

ولقد كان من أهم مكتشفات الأنثروبولوجيا الحديثة ان مختلف التعبيرات الاسطورية لشعوب كثيرة في أزمنة متباعدة وأمكنة متباعدة يمكن إرجاعها الى عدد محدود من البنيات أو المفاهيم الدلالية الأساسية[٣]، غير ان غناها يكمن في التنوع غير المحدود لطرائق استعمال تلك البنيات والمفاهيم، بتركيبها المتوالي مكيَّفة مع الشروط التاريخية المخصوصة للجماعات المختلفة التي أنجزتها. وفي هذه النقطة تكمن إحدى أهم

استرجاعات الأدب، وإحدى أهم طرائقه.

إن هذه النقطة تبدو متعارضة مع النمذجة القطعية للرموز ومع عدم تطورها جوهرياً خلال استعمالها عبر التاريخ، ورغم ذلك ـ والمسألة هنا لا تعنينا بذاتها ـ كانت الرموز تبدو طازجة دائماً، وجاهزة لمنح نعمتها!

ربما كان التعارض المذكور متحصلا كنتيجة استعمالات سيئة، ناجمة عن قصور في إدراك كنه الأسطورة، وبالتالي في ميول بعض المخيلات الإبداعية الى منح نماذجها مدلولات احادية، وليس الى قصور في الإمكانيات الهائلة التي تحملها الأسطورة بذاتها.

ولكن قبل ان نبحث في علاقة الإبداع الأدبي بالأسطورة.. ما هي علاقة الأسطورة بالواقع التاريخي، أي بمركب حصائل التجربة التاريخية البشرية كما تتبدى في الواقع الواقعي؟!

من وجهة نظر معينة، تتعالى الأسطورة على التاريخ كما قلنا، هذه حقيقة.

ومن وجهة نظر أخرى، الأسطورة كائنة في التاريخ بما هي منظومة رموز كبرى منبثقة من تجربته العامة، هذه حقيقة أيضاً.

هل المواجهة البكر للبشر مع حتميات الطبيعة والكون، ومع المعطيات الأولى للوجود الجمعي، فالاجتماعي، هي التي جعلت الوعي البشري ينجز هذا «التأسيس» المتفارق؟! ربما... غير أننا لسنا معنيين هنا بمتابعة المسألة من هذا الجانب.

ما هو أمامنا، يتمثل في انه الرد التأسيسي، الذي نمّط أشكال عمل الوعي لدى السلالة العاقلة ـ سلالتنا التي خرجنا منها ـ، على تراجيديا الوجود الانساني، فهي بهذا المعنى: حامل محمولات كل واقع واقعي، ومحور تمظهراته الحدثية والظاهراتية!

إن الأسطورة، بما هي تعبير عن تأسيسات الماضي القائم في كل راهن، تفرض علينا البحث عنها خلال التاريخ كله، لا في الاستعمالات الأدبية فحسب، بل أيضاً وراء كل التكونات التي تفرض أنماط السلوك والفاعلية البشريين حيث تظهر طاقاتها المخزونة في صيغها الأولى واضحة بالقدر الكافي في التكيفات غير المحدودة التي تبديها عبر تلك الأنماط من السلوك والفاعلية. وبهذا المعنى، يعيد كل عصر «أسطرة» وعيه لماهية الوجود ولمبادئه الأساسية ومصائره.. وهكذا، تكون الأسطورة عنصراً محورياً بين جملة العناصر التي تحدد طبيعة الصيرورة واتجاهاتها ومحصلاتها.

إن كشف العلاقة بين هذا «العنصر المحوري» للصيرورة في تاريخيته ـ وبما هو جملة منظومات رموز أو انساق رموز متكيفة، بها تعبر الفعالية الإنسانية العامة عن ذاتها ـ وبين تجليات الواقع الواقعي في راهنيته المقصودة يجب ان يكون أساس القصد المنهجي لكل محاولة في تأسيس نقد ناجع وشمولي.

- ٧ -

الوعي البشري إذاً يعمل ـ في علاقته بذاته، وعلاقته بالطبيعة والكون ـ على أساس ما أسسه في مواجهاته البكر من منظومة رموز أسطورية كلية.

ولأنه في صيرورة دائمة، انسجاماً مع الحركة الدائمة لمادة الكون، فإنه قد فرع وركّب وولّد من منظومة الرموز الاساسية منظومات وأنساقاً دلالية متراكبة من الرموز الافتراعية. الرموز المتجددة باستمرار، والمحالة في الوقت ذاته الى الأسس.

في الاختراع الأهم للكائن البشري وهو يعبر عن ذاته: في اللغة، خلق الإنسان «جهاز» حفظ المنظومات وأنساق الرموز الدلالية المتراكبة عبر تاريخه.

اللغة غير الكلام. هذا ما أوضحه جيداً دي سوسور.

اللغة ليست مجموع الكلام وفق قواعدها. إنها حالة ضرب وغوص بعيد في المنظومات والأنساق المذكورة، ولون من إعادة التشكيل لها، مستخدمة ما هو «مجموع الكلام وفق القواعد» كمادة أولية.

اللغة الواحدة إذاً هي «لغات» بعدد مستعمليها. ومن وجهة النظر هذه فحسب. غير أنها تظل واحدة، أي قابلة «لمعرفتها المشتركة» من قبل مجموع مستخدميها.. الذين تكون وعيهم كله فيها وبها.. وكل وعي فردي حسب إمكاناته الوراثية والاكتسابية بما هي حال مشروطة. في هذه الصيغة، نرى إفلات منظومات الرموز والأنساق الدلالية من «التزمن» أي من وقوعها المباشر والحدي في الزمن الواقعي، وإن تكن عموماً قائمة في الزمان التاريخي لمجمل التجربة البشرية.

وهي ـ انسجاماً مع طموح البشر وهم يواجهون معضلة الموت عبر إحساساتهم واستجاباتهم المخصوصة والكلية بتراجيدياهم ـ تتسم بأنها تعبير محاولة خرق الزمان وتحقيق الخلود.

- ٨ -

خلافاً للعلم والفلسفة والدين، لا يشكل الأدب حالة افتراق كبرى مع الأسطورة ومجمل الأنساق الرمزية الدلالية المتأسسة عليها.

كل معرفة علمية أو فلسفية تبحث في الظواهر عن القانون

شكل حوار العلم مع القانون ـ عبر الظواهر ـ وطبيعة هذا الحوار وأهدافه، تقيم حالة قطيعة كاملة مع كل الأنساق الرمزية الدلالية وأسسها الأسطورية... هذا واضح بما فيه الكفاية. فالرموز الرياضية والمصطلحات العلمية لا تقول إلا ذاتها، ولا يمكنها ان تحمل أي بعد دلالي أعلى من منطوقها ذاته. وفي التطبيق يفصح الهدف كلياً عن تلك القطيعة الكلية.

الشكل المنطقي المعياري الذي يعتمده حوار الفلسفة مع القانون، هو أيضاً يضع منجزه في الإطار الرياضي بمستوى ما. ان مصطلحاته تستهدف ألا تقول إلا ذاتها. والمتأسس على علائق المصطلحات تلك، عبر إنجاز هذه «العمارة» من الرؤيات الفلسفية أو تلك، ربما هو يقبل الإيحاء، ولكنه لا يسمح به إلا في إطار مسعاه البنائي المتكامل... الذي يستهدف دائماً ان يكون «رؤية» جامعة مانعة من جهة، وأن يعاير ذاته بالعلم في كل مرحلة من جهة أخرى. هنا أيضاً نجد حالة القطيعة مع الأسطورة، ومجمل أنساق الرموز الدلالية المتأسسة عليها، كما بالنسبة للعلم.. ولكن الصيغة هي المختلفة.

في شكل الحوار الديني للقانون، ثمة صيغة ثالثة للقطيعة المذكورة. هنا نجد تجريد التراجيديا، والتجربة التراجيدية للوجود الإنساني كله، في مفهوم واحد بسيط: امتحان المخلوقات بمحنة الوجود.. وهذا بالطبع يحيل الوجود والكون الى واحدة من لحظات الميتافيزيقيا.

نتيجة الامتحان تقع في «لحظة» اخرى من لحظات الميتافيزيقيا، حيث يكون الثواب والعقاب. إذاً هنا الحوار هو مقابلة تجريد بتجريد. الاستسلام هو شرط قبوله. والرموز الدينية، على هذا، مخصوصة وثابتة. إنها منظومة، ولكنها أيضاً جامعة مانعة. فالرموز هذه لا تنمو ولا تولّد، ونسقها الدلالي لا اجتهاد فيه. إنه أوحد ووحيد، ولا يقبل إلا ذاته مهما تطاولت «لحظة الامتحان».

هنا، وفي هذا كله، تقع صيغة هذه القطيعة الثالثة المعنية.

في الأدب والفن ليست ثمة قطيعة مشابهة لإحدى الصيغ الثلاث.. هناك حالة افتراق الفرع عن الأصل فحسب.

في فقرة سابقة قلنا إن الأدب والفن لا يحاوران القانون في الظاهرات، بل يحاوران «وقعه»، أي تأثيراته بما هي «مفردات» تراجيديا الوجود البشري.

المستهدف في «لعبة» الأدب والفن هو أصل هذه التراجيديا: معضلة ◄

الموت، ولكن عبر «المفردات» جميعاً: التأثيرات.. الظواهر.. ردود الفعل البشرية في كل مظاهرها وأشكالها ومستوياتها.

العلم يحيل الزمن الى تزمن، الفلسفة ترفع الزمن الى الزمان، الدين يلغي الزمن بإحالته الى الميتافيزيقيا، أما الأدب فهو يحاول خلق زمن البديل، عبر استخدام «مفردات» الزمن الموضوعي/ الذاتي، باللغة وبمحمولاتها من أنساق الرموز الدلالية المتأسسة على منظومة الرموز الكبرى كما تفصح عنها الأسطورة.[٤]

قبلاً قلنا: إن الاسطورة تقع خارج التاريخ وتقع داخله في وقت واحد. أي انها تحمل الزمن فيما هي تتجاوز الزمان. إنها بهذا المعنى، وفي صلب طبيعتها كمحاولة أنسنة لأساس التراجيديا البشرية بتجريد مفرداتها في رموز، تلغي الفردية أو هي تتجاوز «الذاتي» و«الفردي» الى «الشمولي» و«الكلي»، وهنا يقع أهم أسس افتراق الأدب عنها.

إن الأدب يبدأ من «الفردي» ومن «الفردية» وعبر مفردات «وقع القانون» بما هي مفردات التراجيديا، كي يستكشف «الكلي» خالقاً عبر ذلك محاولته في التجاوز نحو الحرية ـ بالمعنى الواسع للكلمة ـ... فهو دائماً إعادة تركيب وتجديد وتطوير لأنساق الرموز الدلالية، ومن وجهة نظر ذاتية على وجه التحديد.

ولكن، بما ان الفردية متأسسة وناجزة في سياق تبديات «المركّب الجمعي»، فهي شكل اتصال الخاص الإنساني بالعام المجتمعي، وليست شذوذاً على هذا العام أو نشازاً عنه.

ونحن، سنعبر ـ في هذا الكتاب ـ عن نشاز الفردية بمصطلح «الفردانية»، وعن شذوذ الذاتية بمصطلح «الذاتانية».

ـ ٩ ـ

باستثناء الخطاب الأدبي، يقوم كل خطاب معرفي: الخطاب الأسطوري... الديني.. الفلسفي.. العلمي.. بإلغاء الفردية والذاتية، أو بتجاوزهما وإهمالهما كلياً، وفق ما بيّنا.

في الخطاب الأدبي تكون الفردية والذاتية أساس تشكيل النص ومحور استكشافاته. وبدون أخذ هذه الأطروحة كمستند أولي للنقد تفقد المعيارية قيمتها، ويستطيع النقد أن يتسمى بما يشاء ما عدا تسمية «النقد الأدبي».

معيارية العلم تصلح للعلم.. معيارية الفلسفة للفلسفة.. معيارية الدين للدين.. إلى آخره، وفي كل هذه الصيغ التي ينتهجها الخطاب المعرفي تنبع المعيارية من داخل كل صيغة بذاتها فحسب. أما في الأدب فالأمر مختلف تماماً.

إن معيارية تقويم الخطاب الأدبي لا تنبع من داخله النصي وحسب، ولا من خارجه المعرفي وحسب، وهي لا تتحصل بالجمع الحسابي بين هذين الحدين، إذ لا بد أن يقع مثل هذا الجمع في التبسيط والتلفيق.. بل يجب أن تقوم هذه المعيارية على «مركب محصلات» لتفاعل حدود كثيرة:

ـ الفردية في تعبيرها ـ انفعالياً ـ عن إدراك ذاتها داخل «موضوعها» المجتمعي / الطبيعي / الكوني، وبما هذا الإدراك لا يستهدف «العلم» بل يستهدف الاستجابة لوقع التراجيديا الإنسانية، عبر الصيغة الذاتية المخصوصة هنا.

ـ شرط انكشاف ذاك الموضوع للذات، بما الانكشاف هنا مفردات «وقع القانون» في أطرها الزمنية، وبما هو مُدركٌ وفق تحصيلات الذات من مركبات أنساق الرموز الدلالية العامة.

ـ صيغة تبدّي هذه التحصيلات فردياً خلال النص بما هي لغة. إن «تبدّيها فردياً» يعني: كيفية إعادة امتلاكها من قبل مبدع النص.

ـ تتخذ اللغة هنا سمة «حياة كاملة» بمعنى ما. إنها لا تعود كلاماً، أي مجموع تعبيرات تواصل «مقعّدة» التركيب والمعنى، بل هي تعطي هكذا مستويات عدة من الدلالة. إن كينونتها الحيوية النصية هي مؤشر قوة موازاتها للحياة الواقعية وتقاطعها معها من أجل تجاوزها...

صيغة هذا التجاوز هي هدف الخطاب الأدبي.

هذه ليست كل الحدود التي يجب أن تتأسس المعيارية النقدية على محصلات علائقها التركيبية، فنحن لم نتطع لإنجاز نظرية في هذا الشأن. ما نود توكيده هو أن كل معيارية يجب أن تتمتع بالديناميكية أمام النص، وبقدرة تعديل ذاتها بما لا يخل بعلائق حدودها المتأسسة عليها.

إن إمتاع النص وفائدته يقعان في قوة «حيوية كينونته» وتحديداً في مقدار ما يستطيع «الخاص الإنساني» الذاتي الانفعالي أن يكون عاماً، ومتجاوزاً بالنتيجة. أي بقدر ما يستطيع النص منح الإحساس بالإفلات ـ عبره ـ من الثقل الكثيف المبهظ للتراجيديا البشرية، وذلك عن طريق حسن التقاط مفرداتها الحديثة داخل البناء الفني الأدبي، وجعل المتلقي يقوم بعملية مواجهة لاشتراطات كينونته كمحصلة لفعاليتي الكتابة والتلقي.

إن جمالية النص تبدو أساساً من ها هنا، لا من مجرد تحقيق متطلبات القواعد الخارجية والقبلية التي تضبط الشكل. ولكن هذا لا يعني أن تحقيق تلك المتطلبات هو واحد من الشروط الأساسية التي تحدد النظام المعياري للجمالية. فالقواعد الخارجية والقبلية هي تعبير ميراث المزاج الجمعي العام، وهي بذلك ضابط هام من ضوابط التلقي كفعالية موازية لفعالية الكتابة.

غير أن المزاج الجمعي ليس ثابتاً الى الأبد. إنه حال صائرة، أي إنه يتعدّل باستمرار متكيفاً مع مقتضيات الصيرورة. وهو بالمقابل لا ينقلب متناقضاً مع ذاته في قطيعة كاملة لأصوله. ولهذا فإن تطوير القواعد باستبدالات بعضها أو أجزاء منها ممكن، أما محاولة تجاوزها كلياً في الاستعمال الفردي فهو أمر غير ممكن.

ـ ١٠ ـ

لفهم معنى «جمالية النص» إذاً، لا بد من الاعتراف أولاً بما هو أساسي من النواظم التي تحدد خصوصية كل نوع من أنواع الخطاب الأدبي: القصيدة، القصة، الرواية، المسرحية، الخاطرة، المقالة...، ولا بد من الاعتراف أيضاً بالنهج القاعدي للاستعمال اللغوي، ولكن هذا ليس كل شيء بطبيعة الحال.

إن كل نص هو «لغة» أولاً وأخيراً.. لغة بالمعنى الذي حددناه قبلاً وليس غير. وهنا يتبدّى لنا معنى كلمة لغة على أنه: حياة، تماثُل.. وتقاطع.. وتشاكل.. وتعكس.. وتوازي.. وتتجاوز...

إن مستوى قوة امتلاك «اللغة» في كل نص ـ مع أخذنا بعين الاعتبار كل ما أوردناه في الفقرات السابقة مما يخص تحديد ماهية ووظيفة تلك «الحياة / اللغة» ـ هو في واقع الأمر مستوى الجمالية فيه، وحامل معياريتها والإطار الذي يحدد اشتراطاتها.

وبتدقيق، إن فرادة استخدام كلام يحمل أنساق الرموز الدلالية المتأسسة على منظومة الرموز الإنسانية الكبرى، وتفريغ تلك الأنساق وتوليدها بما يتلاءم وقوة روح الكاتب فيما هو يحاور تراجيديا الوجود الإنساني عبر مفرداتها الحديثة وعبر حوار تراجيدياه الخاصة أساساً، وبالتالي خلق المناخ النصي الأمثل لجعل المتلقي يواجه اشتراطات كينونته المخصوصة.. إن تلك الفرادة هي بالضبط محور جمالية النص وأساس النظام المعياري للجمالية الأدبية الفنية بوجه عام.

إن الجمال إنما هو الإحساس الفردي ـ والمشترك العام في الوقت ذاته ـ بأن ثمة حاجة نفسية قد أشبعت، وآلية تكوّن داخلي قد أرضيت وتحققت استجاباتها للموضوع الجميل بصورة كافية. ويمتد ذلك في الأدب من اللفظي الصرف إلى الجوهري التراجيدي المرتبط برغبة تجاوز قيود الكينونة.

(١) ص ١٥. والكتاب من تأليف أوستين وارين ورينيه ويليك. ترجمة محي الدين صبحي. مراجعة حسام الخطيب. منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية دمشق ط ١. ١٩٧٢.

(٢) بصدد هذه المسألة: مسألة علاقة الابداع بالحرية، لا نرى هنا تناقضاً بين ما قلناه وبين عبارة أنجلز المعروفة: «الحرية هي وعي الضرورة». إذ من وجهة منطقية يحمل الوعي هنا معنى أنسنة الضرورة، أي فهم قوانينها من أجل السيطرة عليها والعمل على تجاوزها أو تجاوز آثارها.. ومن جهة أخرى فإن مقولة انجلز المذكورة قد وردت في سياق نص يتعلق بفلسفة العلم لا بطبيعة الابداع الأدبي والفني، وهذا أمر يعطي مدلولها حدوداً أخرى لا علاقة مباشرة لها بما نحن في صدده.

(٣) راجع كلود ليفي ـ شتراوس في الانتروبولوجيا البنيوية ـ الجزء الأول من طبعة وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٧. ترجمة د. مصطفى صالح. أمكنة متفرقة.

(٤) التزمن هو الاقتصار على آنية الزمن وما هو مباشر منه. وهنا استخدمنا كلمة الزمن للدلالة على المدى الذي تقع فيه حركة الكون وموجوداته وللتفريق عن «الزمان» الذي عنينا به فكرة الزمن في حال التجريد.

ولا قيمة للأول ما لم يكن خادماً لتحقق الأخير ومكوّناً له كنتيجة.

- ١١ -

تشير كلمة «فرادة» التي استخدمناها قبل قليل إلى سوية أو صيغة استخدام الكاتب لمفرداته اللغوية فيما هو ينشىء نصه. إنها تحمل مدلول «الخصوصية الأسلوبية» ومدلول «الموهبة» في الوقت ذاته. وهي بالتالي حد الكيفية الذي عليه يجري إفراغ المضمون في الشكل، إذا شئنا التحدث وفق المصطلحات النقدية الشائعة.

ولقد كنا نلاحظ أن استخدام هذين المصطلحين «الشكل» و«المضمون» في النقد كان يثير دائماً مشكلة التفريق بينهما بما هما العنصران الأساسيان، والمتمايزان على اختلاف، في النص.

والواقع أنه قد بذلت باستمرار جهود طيبة لتلافي المشكلة فكثر الحديث عن «وحدتهما العضوية» إنما.. من غير فائدة كبيرة ملموسة. فدائماً كان يبقى هناك افتراق بين الكلام المقول في النص باعتباره «الشكل»، وبين الفكرة التي يحملها الكلام النصي باعتبارها المضمون، ودائماً كانت تبقى في الاعتبار مسافة ما بين الكلام النصي والفكرة المقصودة. ولعل مصطلح «الأسلوب» قد كان على الغالب هو الجسر الذي يمكّن من تجاوز المشكلة بالقفز فوقها.

هذه المشكلة التي أثارها هذا الفريق المتسم بالصورية المنطقية قد شكلت ثغرة واسعة في عملية معرفة النص. وقد نفذ ما سميناه «النقد المثالي» منها الى المطالبة بتحويل النص إلى منجز شكلاني بلاغي، ونفذ منها «النقد الواقعي» إلى المطالبة بالتزام النص حد الوعظ الأيديولوجي، ونفذ منها «النقد النفسي» إلى المطالبة بإقامة النص في هذاء الشطح الذاتاني.

ولكن، هل مضمون النص هو فكرة أو مجموعة أفكار فحسب؟

إن الإجابة بالإيجاب تلغي مسألة الإبداع إلغاءً تاماً إلا فيما يخص المقالة كنوع أدبي. فاذا كانت مهمة النص هي أن يضع المتلقي في مواجهة اشتراطات كينونته على هذه السوية من صيغ المواجهة أو تلك، فإنه يجب أن يكون قد تولّد أصلاً عن مواجهة مقابلة عاناها منشئه أو كاتبه، فهو إذاً صيغة «حال» مخصوصة لا تستهدف قول الأفكار بل تستهدف إطلاق ذاتها من قيد الفردي إلى رحابة العام المشترك وملائه. إنها بالطبع تتضمن الأفكار، غير أنها لا تنطقها.. إنها تشي بها وتستحضرها ولكنها لا تقولها، لأنها تستهدف تجاوز اشتراطات الكينونة بكلية الروح لا بالفكر وحده، فالتوصيف هو جزء من صيغة الحال تلك وليس كلها.

إن إعلان هذه الصيغة المخصوصة من حال المواجهة مع اشتراطات الكينونة باستهداف إطلاقها الى رحابة العام المشترك الانساني وملائه، أي إنشاء النص الأدبي، لا يتم إلا باللغة.. اللغة، بالمدلول الذي حددناه قبلاً لا بما هي مجموع كلام مقوعد وحسب.

إن مستوى قوة امتلاك اللغة يحدد مستوى قدرة منشىء النص على حرية التصرف بأنساق الرموز الدلالية وإعادة تشكيلها وتوليدها وتفريعها.. أو لنقل إعادة خلقها بالمعنى الفني الأدبي، وهو ما يحدد بالتالي قوة حضور «صيغة الحال المخصوصة» في رحابة المشترك الإنساني وملائه، أي هو ما يحدد قيمة المضمون وأهميته وتأثيره.

إن لغة النص التي هي شكله لا تكون هكذا مجرد شكل لإعلان المضمون، بل إنها تكون هي الحال/ المضمون معلناً بذاته في صيغة مخصوصة أتاحها ما أنجزه المشترك الإنساني تاريخياً ولكنه عبر تمثل فردي محض يريد توكيد ذاته في إطار الشراكة والمشاركة.

هل نحن هنا نتحدث عن الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون؟!

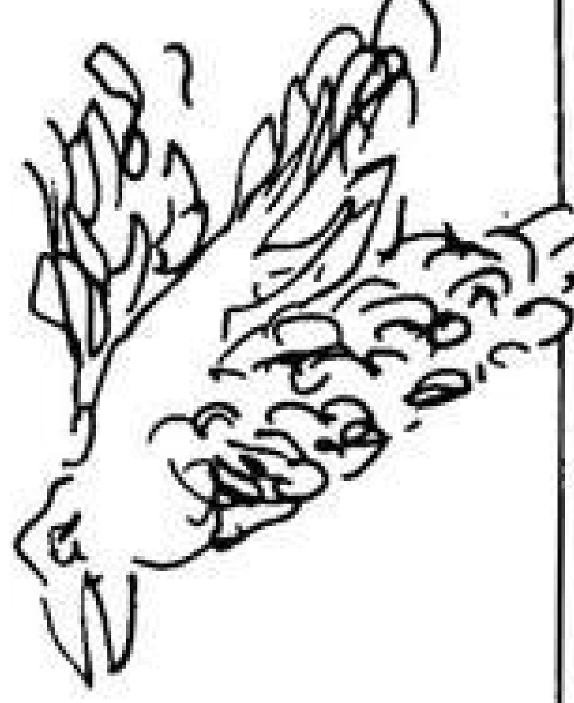
ليكن، ما دمنا نردم الثغرة التي خلقها التفريق النقدي الصوري المنطقي بين مفهومين، كل منها هو الآخر في حقيقته!

إننا نرى النص الذي يقول أفكاراً تتمتع باستقلالية واضحة هو الأكثر عجزاً عن إعلان الحال - بالمدلول الذي حددناه لكلمة الحال قبل قليل - إنه يبقينا على مسافة بينة من أطروحاته لأنه لا يثير فينا ذلك المشترك بقوة جذبنا الى المشاركة، ولأنه يملي علينا إملاء.. ولا يدخلنا في التجربة.

وفي النص يبدو أي انكسار في زخم ظهور «اللغة» انكساراً في زخم حضور المضمون/ الحال، فالنص يجاد لنا بذاته أي بما هو لغة منشئة، ولا يجادلنا بالأفكار التي ينوي صاحبه قولها لنا قبل الانشاء.

ويبدو لنا واقع أسلوبية النص على أنه الكيفية التي ينتهجها منشىء النص - فيما هو يعلن لغته - في استخدام أنساق الرموز الدلالية وتفريعها وإعادة خلقها، كما يقيم بنيانه الأدبي النصي المحدود. إن الأسلوبية هي شكل التنسيق الشخصي لقوائم الرموز في «الحياة النصية الأدبية».

إن الكائن لا يستطيع ان يفكر إلا باللغة - لغته هو، المستحضرة من اللغة العمومية المتوارثة - هذه حقيقة أصبحت أمراً مقطوعاً به. ولكن اللغة - أي لغة - لا تكون إلا في كونها مجموع ترميزات تنطق الصور.



ليست هناك أية إمكانية للفصل بين الكلمة والصورة، بين الكلام وأنساق الصور، بين اللغة وبناءات البنيات الصورية والتصورية. هذه أيضاً حقيقة مقطوع بها نهائياً!

على هذا الأساس، كل نص هو بناء من أنساق الصور.. بناء تصوري تصويري يهدف الى إعلان ذاته بما هو تجربة مواجهة منشئه لاشتراطات الكينونة.. بغية تثبيت الذات في سياق عملية المواجهة الانسانية العامة لتراجيديا الوجود البشري، عن طريق تحفيز ذلك في الآخر.

هنا الصورة تبدو على أنها اللبنة الأساسية في المعمار النصي الكبير.

حيوية معمارية الصور عبر أنساق البناء هي جوهر الاسلوبية. ولكنها في الوقت ذاته هي لغة النص وهي مضمونه كحال مواجهة وكفعالية مشاركة.

ويستطيع بناء ان يكون من حجر واحد كما في نصب.

ويستطيع ان يكون من أنساق من الحجارة التي تحمل كل التوق الإنساني كما في معبد.

كلاهما ذو فائدة ومدلول ولكن لكل منها معياريته الخاصة، وحجم أهميته وقوة دلالته.

في الشعر العربي القديم نجد النصب.

في النص الأدبي العربي الحديث نجد المعبد.

وبالنتيجة النص يكون ذاته أولا وأخيراً.

الهدف البلاغي، القول الايديولوجي، هذاء الشطح الذاتاني.. كلها حالات خروج على طبيعة النص!! ◄

- ١٢ -

هل ثمة احتمالات غير محددة لـ «معرفة» النص الأدبي؟!

في الحقيقة لا يبدو أن هناك مبرراً لطرح مثل هذا السؤال أصلاً، لولا ما ينبغي افتراضه من تفاوت في قدرة التلقي بين قارىء وآخر، أي في قدرة المشاركة فيما هو مشترك عام إنساني عبر النص الذي يقدم ذاته للمتلقي كحال مخصوصة / معممة.

وتتحدد قدرة التلقي بمستوى ثقافة المتلقي وحجمها من جهة، وبقوة إحساسه وقوة استجابته لوقع تراجيديا الحياة الانسانية على ذاته من جهة اخرى.



إن النص هو وسيط نقل التجربة الحيوية بين منشئه ومتلقيه، بما هو منجز معماري لغوي لانساق الرموز المعاد خلقها فردياً. وذلك المنجز يقدم ذاته أو يعلنها في صيغة بناء من الصور التركيبية.

ولأن النص لا يقول إلا ذاته في نهاية الأمر، فانه ـ بالضرورة ـ يحمل صيغة عليا واحدة ووحيدة لمعرفته لا أكثر. ولكنه من حيث عرضه لمستويات التجربة ومن حيث منظورات عرضه للقضايا الفرعية المحمولة فيه في إطار تلك الصيغة العليا قد يكون مثل الزيقورة البابلية يحمل المعبد في أعلاه، ولا يمكن ارتقاؤه ما لم تتم رؤية المشهد من كافة المنظورات التي تفترضها نقاط الارتقاء. وبالطبع ان ما تثيره رؤية المشهد من هذا المنظور أو ذاك، في هذه النقطة او تلك، وما تحفزه في الروح من مشاعر وتصورات مما يرتبط بسيكولوجية المرتقي وخصوصية تكوينه في مثال الزيقورة.. أو المتلقي بالنسبة للنص، يجعل الأمر يبدو وكأن ثمة ما لا يحصى من الاحتمالات فعلا في مسألة معرفة النص.

غير أننا لو عدنا الى حقيقة ان كل الاستجابات الإنسانية تتنمط في أنساق قليلة من الرموز الدلالية المشتركة، وأن المعمارية النصية تقود العلاقات النسقية في الرموز المستعملة نصياً نحو استكمال الصيغة الواحدة العليا للمضمون النصي.. لأدركنا أن مسألة الاحتمالات ليست في جوهرها غير مؤشر لغنى النص الأصيل بمستويات متفاوتة من قابلية انكشاف التجربة الواحدة، بما يتلاءم وقابلية هذا المتلقي أو ذاك في أزمنة وأمكنة متباعدة على امتداد حياة النص.

وبهذا المعنى إنما يكون النص الأصيل مفلتاً من الوقوع في شراك التزمن.

- ١٣ -

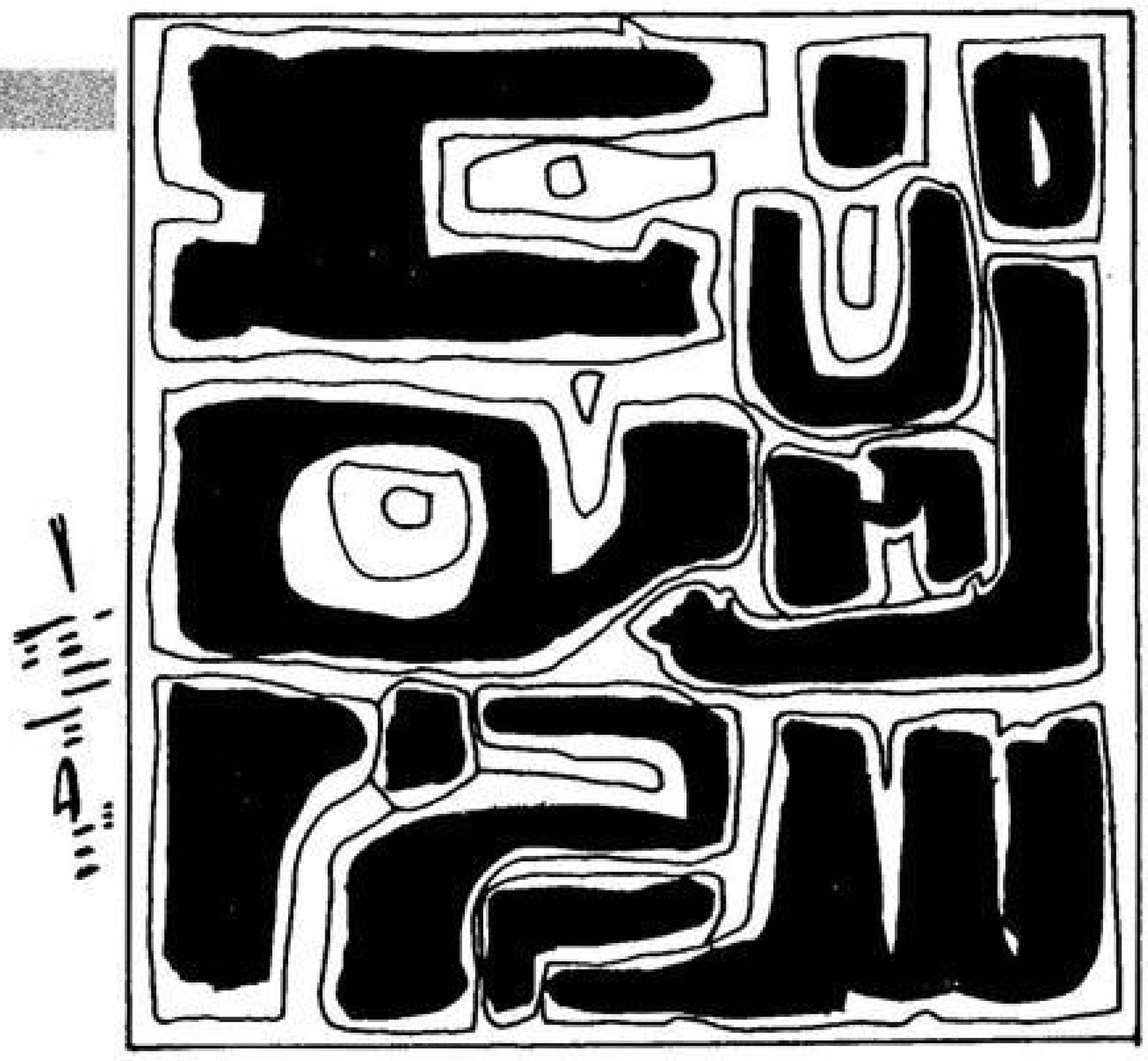
مرة أخرى، أساس تراجيديا الحياة الإنسانية قائم في معاناة معضلة الموت بما هي واحدة من محصلات فعل القانون. والحوار البشري مع المعضلة يستند في دفقه المستمر الى قوة الحياة بما هي المحصلة النقيضة من محصلات فعل القانون ذاته.

والصراع البشري في مختلف أشكال تبدياته يحال في جوهره الى صراع الحياة ضد الموت.

ويمكن القول ان مختلف أنساق الرموز التي اصطنعها الوعي البشري أو يصطنعها تتأسس على هذين المعطيين المتناقضين من معطيات فعل القانون، وترتد إليهما أياً كان المستوى أو الصعيد الصراعي الذي تبدو تلك الأنساق دالة عليه أو معنية به.

والفكر الشرقي العربي في مختلف مراحله، ومنذ أن وصلتنا وثائق تأسيسات الحضارة على الأقل، تتركز معطياته حول معالجة صراع الحياة ضد الموت. وما فكرة القيامة من الموت، وفكرة الحياة الخالدة في مواجهة الفناء، التي هي محور كينونة الكائنات وكينونة المجتمعات في شرقنا العربي طوال تاريخه المعروف، إلا مخرجاً مشروعاً للمخلوقات من إيهاظ وقع التراجيديا على الروح، وإلا دليلاً على صحة ما ذهبنا إليه من ان أنساق الرموز ترتد جميعاً الى صراع الحياة والموت الذي تأسست عليه أياً كان شكل ظهور هذا الصراع وصعيده.

وهذه الحقائق هي ما يعطي بحثنا هذا عن ديالكتيك الحياة والموت في أدب خليل حاوي وزكريا تامر مشروعيته وقوته وزخمه وأهميته. □



قصائد يمنية

■ لا نحسب أن هذه القصائد توفي على تمثيل الشعر اليمني الشاب. فاليمن بأرضها وناسها، وربما بثقافتها وأدبها، لا تزال في الاكتشاف. كما أن هناك غير شاعر فاتنا تقديمهم، ولم يسعفنا الوقت والمكان للاتصال بهم. لكن هؤلاء قلة على كل حال. وما اجتمع هنا من شعر، يكفي مدخلاً إلى شعر الشبان اليمنيين. كما يشير إلى ما يتنازع هذا الشعر وما يتوزعه من مفارق واتجاهات.

هذه القصائد لشعراء يتدرجون من أربعيناتهم أو نهايات ثلاثيناتهم إلى عشريناتهم. إلا أن كثرتهم في الثلاثينات، وجميعهم ـ عدا واحداً ـ ممن تمرسوا بالشعر وعالجوه اكثر من عقد كامل، هم في واجهة القصيدة الحديثة اليمنية، وهم أيضاً على مفارقها. فقد اختار غير واحد قصيدة نثرية لهذا الملف، رغم ما بناه في شعر التفعيلة، وما سلف من كتابته له (عبد اللطيف الربيع، محمد الهيثم، شوقي شفيق).

القصيدة اليمنية الحديثة في طوريها الأول (الرواد) والثاني الذي نقدمه هنا، تساير شقيقاتها العربيات وتجاربها في لغاتها ونماذجها ومناخاتها، والغالب أن الحركة في القصيدة الحديثة تسرع من المراكز إلى الأطراف، فتستوي هذه جميعها على صعيد واحد لا تحتفل كثيراً بالموضع والمحل، وإذا كان كثيرون يمتدحون ما يتجلى في ذلك من وحدة واتفاق، الا أن نزوعاً بهذه القوة إلى التجانس والاجتماع، لا يوفر للشعر وغيره قدراً مطلوباً من التنوع والتباين والاختلاف.

للقصيدة اليمنية أسئلة القصيدة العربية في جملتها، ولها أيضاً بحثها وتجريبها، فهنا أيضاً سعي إلى غناء مختلف، يدمج في القصيدة الاحتجاج والنثريات العادية والموضوع اليومي والتفاصيل الجزئية وربما بأقل الأفكار والتأملات. وهنا أيضاً توسيع للصعيد الشعري والقاموس الشعري وتحد لحدودهما، وهنا أيضاً نزوع إلى النثر، القصيدة النثرية التي عالجها الجميع، في كل ذلك هناك قلق الانتقال وربما عسره، وتهجئة البدايات الجديدة. والتوزع بين لهجات ولغات وربما أصداء، وهناك اصغاء اكثر مما يجب للمحيط القريب والبعيد، وإذا كنا بعيدين عن مدرسة يمنية في الشعر الحديث، الا أن القلق والسؤال ليسا هنا عارضين. ذلك طريق لا يستطاع الرجوع عنه، ولا نحسب أنه يتوقف قبل أن يصل إلى باب.

السيرة الشعبية لقرية «نجد الفليبة»

عبد الكريم الرازحي

أنا

■ ولدت في عصر الفضاء
وفي فمي ملعقة البكاءْ.

أبي

كان يحب النساء
يشعل امرأة في الصباح
ويطفؤها في المساءْ.

جدي

كان ثرياً وشابْ
وكان في شهر آب من كل عامْ
يفتح مدرسة للطيور
ويعمل مذبحة للكلاب.

أخي الكبير

أول من قبل امرأة في الطريقْ
وأشعل في كل بيت حريقْ

أمي

ذات مساء
شاهدنا الريح الصفراء
تدخل من شباك مكسورْ
غرفة أمي المقفلة الأبواب
رأيناها تدورْ
وسمعنا أمي
تشهق مثل طيور البحر
وعند الفجر
إنطفا سراج الزيت.
وامتلأت غرفة أمي
بدخانِ الموتِ

خالي

أولُ من أبصرني.. ألعب القمار
آخرُ من صفعني. وقال لي حمار



زهرة «بائعة الدجاج»

وجهها حفرةٌ
وقفاها جدارْ
صدرها حجرٌ
ويداها غبارْ

سعدية «زوجة حفار القبور»

لها عين واحدة
وانف مأكول
ولها ولد مجدور الوجهِ
بنت ليس لها صدرٌ
تحب فتى مقطوع الأذن
بوجهٍ كقفا الصحنِ
وصدر مسلولْ

عيد الرقيب

يفتح دكانه في الصباح
ويبيع بدون نقود
يمر قطار السنين.. يعود
وعيد الرقيب فتى لا يشيخ
وحده يتقدم عكس الزمان
يتراجع نحو صباه.. ويهرم دكانهُ
يشيخ بنوه... زبائنه يهرمونْ
إن عيد الرقيب
رجل طيب وحنونْ
يقفل دكانه في المساء
ويفتح بعد صلاة العشاء
كتاب الديونْ

د. عفران

في الصباح امرأة
في المساء حصان

سعيد المطلس

ليس له زوجةٌ
وليس له عائلة
له غرفة في المساء
تخلع جدرانها وتنام
تفتح شباكها للنجوم
لنساء الهواءِ
وبنات الغمام

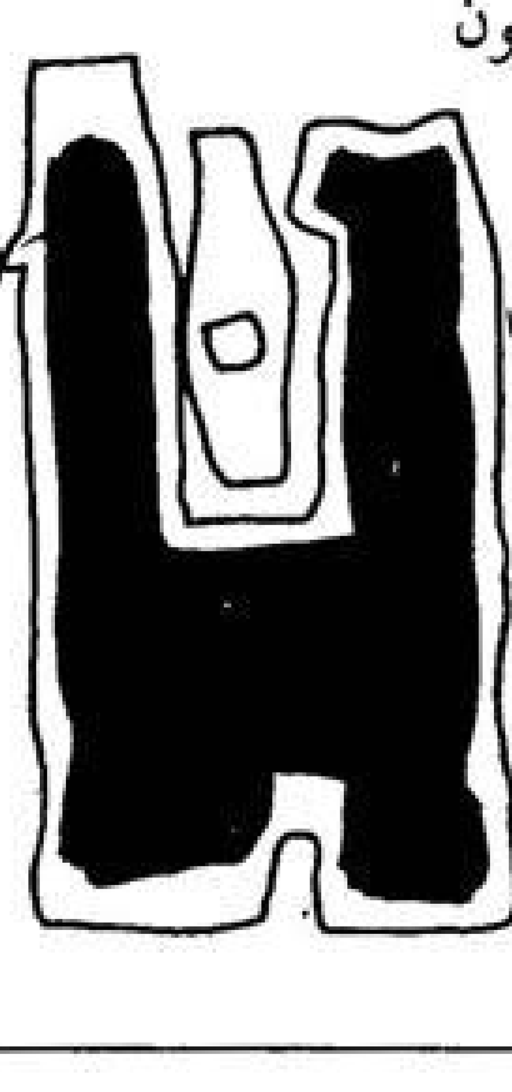
فرحان الشرعبي

كان حزيناً
بحزنه كنا نبتل
وتبتل الطرقات
كان سعيداً
تبتسم الأبواب إذا جاء
وتنوح إذا غاب الشرفاتْ

نعايم

بعد صلاة العشاء
تعد الفطور للميتينْ
تزور القبورَ
وتوقظ سكانها النائمينْ
تسأل عن أهلها
وتنادي بنيها
تطعمهم واحداً واحداً
كسرة خبز للميْتِ
وطاسة ماءْ

سعود



بعد بحث طويل
رأينا دخان جثتها
يقول شهود عيان
أنها شنقت نفسها
أن جند الحدودْ
كسروا صحنها
ملأوا بطنها بالجنودْ

نورا . أرملة القرية

النساء من طين
خلقن ونورا من لهب
كانت أنثى من ذهب
تقدم فضة الجنس
في كأس من الخشب

«عبد الغفور المسلّط»

كان شخصاً ودوداً قليل الكلام
يؤدي الصلاة بأوقاتها
ويضرب زوجته بانتظام□

قصيدتان

عبد اللطيف الربيع



ترجمة لشاعر لا يستحقه اسمه

■ أريد صمتاً طازجاً
صمتاً لا يخدشه مسمار اليوم
آه ما اعظمك ايتها الجدران القديمة
على وجهك نقوش كتبت للأبد
أنا جدار عظيم أيضاً
لكن رموز وجهي غامضة
ربما يأتي تاريخ آخر
ويفكر
بحروفي التي رأت
بحروفي التي بكت
بحروفي التي قتلت
بحروفي التي دفنتها رياح المعرفة

نعم رأيتهم يذبلون كل ربيع
رأيتهم يبنون قبوراً أليفة
ويتسكعون في أروقة اسمائهم
سمعتهم يرسمون أسرارهم
فوق ملابسهم الداخلية
رأيتهم . . . سمعتهم
هكذا . . . تنكشف عورات الجدران العظِيمَة
وهكذا . . . اتمتع ببكارة الوحشة
وهكذا اظل الجدار الذي
لا تسقطه
اللغة

أشياء صامتة

هلمي أيتها الأشياء الصامتة
تجمعي في غرفة الفكرة
الوحشة. مسمار الجدران الفارغة
المراحيض التي ملّت تمثيل
ادوار المرايا ـ المتناسلة
في وحدة الأصدقاء
تتساقط حشرات الموت من زوايا الألفة
لماذا يتدخل هذا العنكبوت
في شؤوني الخاصة

ضوء الليل حالك من البداية
كل شيء يمر من طريق صامت
يتحقق بأشكال مسالمة

لو تركت عيني هناك
لرأيت نفسي جميعاً
لو تركت فمي هناك
لسمعت ما يدور بيني وبيني
جميعاً
لو تركت اذني هناك
لتركت الأشياء تمر
بذاكرتي دون معرفة
لو تركتني هناك
لما تسللت إلى أثوابي
جحافل البق المقدس□

حضرموت

محمد حسين هيثم

حضرموت
مسلّةٌ إلهيّة
مسلّةٌ ينقشها بحارةٌ ذوو مباءاتٍ زرقاء
بحارةٌ يردمون الليلَ
على نساء العواصم
يسورونهنَّ بالمباخر والشجر المرّ
ويرصفونهنَّ باللهاثات

حضرموت
تبدأ نشيدها
من صَدَفةٍ يدوّي فيها الممسوسون
بعشبٍ مرجانيٍّ واغل
حضرموتُ النحلةُ المرتجاةُ
تشيّد في الوخزةِ العذبةِ
ما ترتجله القوافل
في شتاءاتها الوثنية

حضرموت
لم تكن يوماً
أبعد من شهقةِ صوفيٍّ
يزحم الله بروقاتٍ لا تحدُّ:
١ ـ صلاة جماعية على الماء.
٢ ـ سماء تنحدر في الطاسات بيضاء.. بيضاء
٣ ـ جبل يترجّل عن لا نهائيتهِ
٤ ـ بحر تدلقه الأجراس المدرسية.
إلخ....

هل كانت حضرموت المزارات
أم حضرموت الحروب؟



هل نَثَرتْ نجمةً في مدى السارين
أم دهمتْ راحتيها على الخوذات؟

* * *

أنا القرمطي الصادي
يوم لقيتُ حضرموت
لقيتُ بحراً تدَّخره مناماتي
لقيتُ نهاراً لا تتوزعهُ الكائنات
ومساءاً مسيّجاً بحذاقاتي النهرية

* * *

شيطانةَ الفراديس
اجتمعي في تعبي
تهيّأي لمصادفة القنّبِ الليلي
سريركِ قارةٌ يدحرجها الله
إلى هذياني الأبيض

شيطانةَ الفراديس
الثعالب تجفف ربيعها
في شمس مواربةٍ
وتحتال على العشيرةِ النجمية
شيطانة الفراديس
الأنبياء لا يصعدون الطائرات
إلّا لأن الكافيار والويسكي
حالةٌ سماوية
شيطانةَ الفراديس
امهليني ريثما
أضعْ حضرموت في سلّتي
وأبايعُ الغرابَ أميراً لانهياراتي
ثمَّ اذبحيني
لأنام قريرَ الدمِّ في صحنك الرؤوم
وفجّري في الموائد أظافري
لأخمشَ الغشاءاتِ الملعونةَ
لشعب الترابْ

* * *

إنها حضرموت
حضرموت الأحاجي
حضرموت الوقت الملغَّم
حضرموت التي رتّبتْ بحراً
وسهلاً
وجبلاً
وخرجتْ كعشبةٍ مجنونةٍ
تسوط الصحراوات
بالندى البحري
والمراكب الحجريّة
حضرموت التي طلسمتْ حماماتها
بالجهات الأربع

إنّها حضرموت
إنّها المعدن يلهبُ الروحَ
يقطّرها في مفاوزَ تعوي
إنّها الخلّب
الزيف

النرجس الناشب في مرايا الماء
إنّها العشائرُ تتلاطمُ بالرؤوس
النساءُ المؤتزرات بالكحل وبالغرابات البهيمة
النتروغلسرين الناغر في قهوة الصيارفة
إنها حضرموت
حضرموت الرفُّ العلويُّ لمصفوفات الله
تهرق الحرفيِّين تحت جنونها
تجدّدُ مهاداً لفحولةِ الإله
تطوطمُ الخطى والخطايا

وتتزوج الكوكب الصاهل
حضرموت البعيدة مثل قلبي
والقريبة كحجرٍ لا يكذب
أدحرجُ مباذلي تحت سلالمها
أؤلّبُ النشيد عليها
أعدّ لها ما استطعتُ من الزفافاتِ على زهرةٍ لا تشيخ
وأرتجل لها شعباً من الحذاقات
شعباً يقتنص المجرَّةَ ويحلب عصفورة الريح□



أربع قصائد

نجيب مقبل

رؤى

■ عندما تشرد القبّرهْ
عن بحيرتها المرتجاة
وتقترح الركض في يومها العاثرْ

عندما نشتهي وردة
ونقول لها أن تهاجر عن لونها

عندما لا يكون الندى
لائقاً بالندى
والصهيل بحذوة فارس

عندها..
نرتدي بذلة من هواء
ونسافر في قبضة الريح

محاورة

قال لي:
لا تكنْ جثةً قاتلة
أو دماً فائضاً في مدى المرثية
وتولَّ الرثاءْ
إرتفع عالياً بنعال النشيد
ولتردّ السلام على من أتوا
في الفصيل الأخير
حفاةً من المقصلة

لرجل لم يصدق موته

تطيرُ،
بلا جثةٍ في فضاء الفجيعةِ
هل صدق الميتون بأنك منهم
وأنت تشد على أكرة الباب:
هل تفتحون
وما كذبوا موتهم ـ مرةً ـ
عدا أن يروكَ
عدا أن يروا قمراً واضحاً
تسرب دونهم ـ فجأة ـ
وحط على سدرة المنتهىَ

تذكار

كان لي،
في الغرفة العزلىَ
نهارٌ ينثني فوق كتابٍ
لم أشأ أن أقرأه
كان لي،
فيضٍ رماد عالقٍ في سترة النومْ
عادةً،
ما كنت أدلي جرس الصحو
على عنق قطة
وهي تعطي ذيلها
للجهة الأخرىَ من الأرض
عادة،
ما كنت أرفو رئتي
فوق قماش للهواء المنتحرْ

ليس من عادتها الأشجار
أن تصغي طويلاً لي
ولكن...
طالما صافحت نهر الضحكات العابرة□

طائر الشوك

علي الحضرمي

■ بيني وبينك شاطىء الذكرى
فرشنا فيه أهداب المنى
سعف الهوى المخضرّ كالنخل التهامي الذي لا
ينحني
وحديثك البحر

كل الهديل يصك سمعي
ما عدا هذا الهديل
يفر من شفتيك ملتمعاً
فكأنه الفجر

وأمام اصحابي اظن
بأنني اخفي الهوى
وأمامهن تحاولين تجاهلي
والحب في عينيّ
في عينيك
نهر جامح
هل يوقف النهر الوشاة وهل تصَدّ النهر واشية
وبين العاذلين يشق طريقه النهر

بيني وبينك ألف ذكرى
الف ميعاد
حكايات سردناها مراراً
ذلك الحزن المعلق بين قلبينا
«كطير الشوك»
ما أن يستطيل به الجوى ويكاد يسقط ميتاً بين الضلوع
نقيمه
ونعيد قامته
ونخشى أن يذوب كما نذوب
كأننا لا نستطيع العيش إلّا تحت إمرته
نهدهده

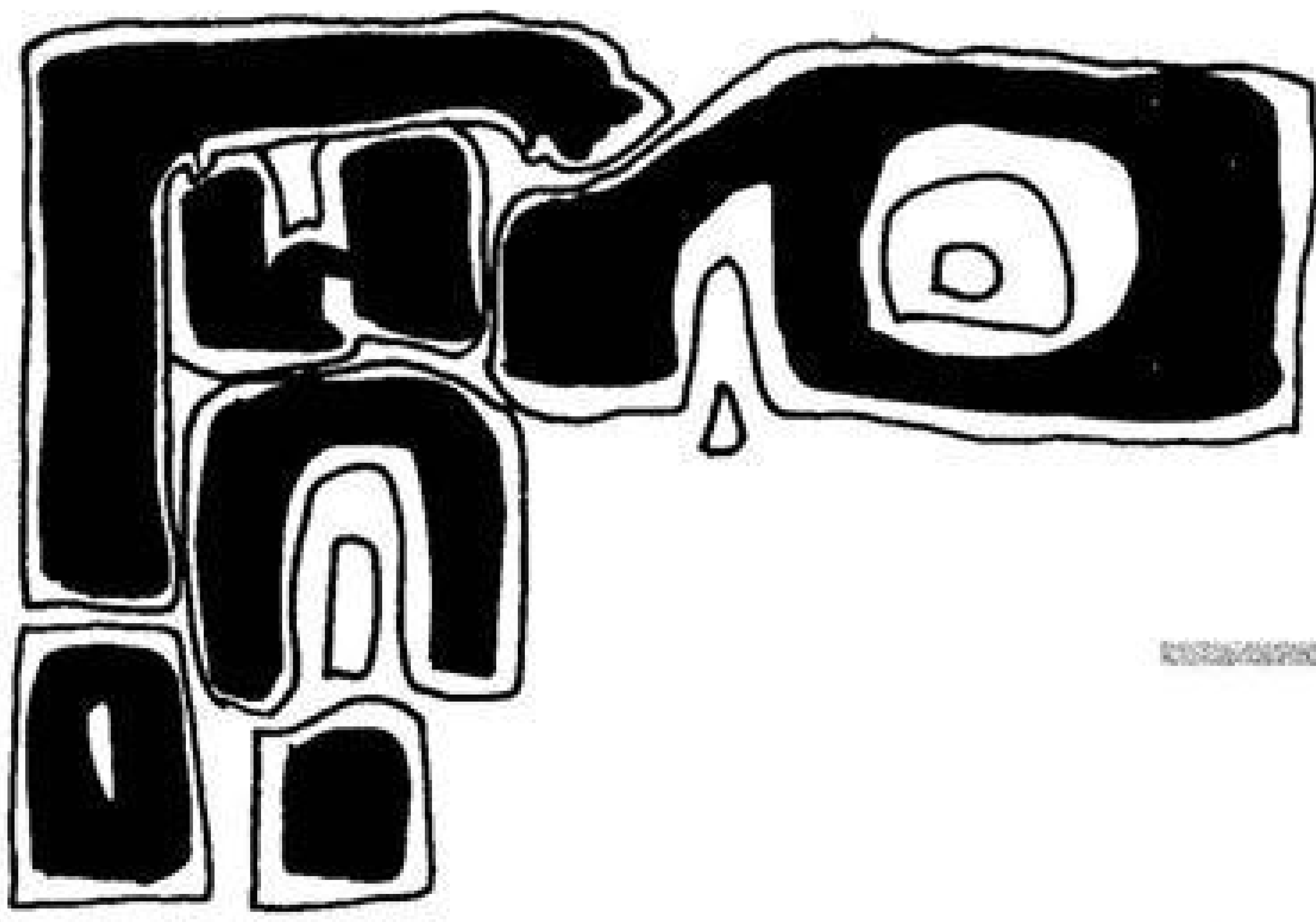


نناغيه
ونسكب عمرنا خمراً لبهجته
ونملأ من مآقينا
دموعاً
كأسه
ونظل نحرسه لئلا ينتهي
فكأنه لحياتنا العمر

ما بين قلبينا جعلنا الشوق جسراً
إنه الشوق الذي لا ينتهي
والعاشقون على الفواصل
يعبرون لموعد اللقيا
ونحن نقيم ـ ما أن تنتهي ـ فينا المسافات
السدود
حوائلًا أخرى
والعاشقون يرون أن الوصل لحظتهم
ولحظتنا الجميلة أن يُجدِّدَ هجرنا الهجرُ

ان المحبين اكتووا بالعشق
تاهوا في الصحارى
قربوا ما بين ليلى
ثم بيني
والغزال
مسافة لم ترض أعراف القبيلة ثم ماتوا
وأنا وأنت
نقيم ألف قبيلة
ما بين قلبينا
واني في هواك أموت إذ يأتي الصباح ولا أراك
وأموت إذ يأتي المساء ولا أراك
وكطائرالعنقاء احيا
حين يأتيني خيالك

موجعاً كالبرق
طيفك حين يخترق المسافات الطوال إلي
أو أن التقي بك في الصدود سواء
تنسابين في عينيّ أغنية
وتحتضنين أوجاعي التي كبرت
هوانا زهرة من دم
ألا ليت المواجع تستقر
بأي قلب غير قلبينا
وتلفظنا سفينة حبنا المحكوم بالأقدار يحمل غيرنا السفر□

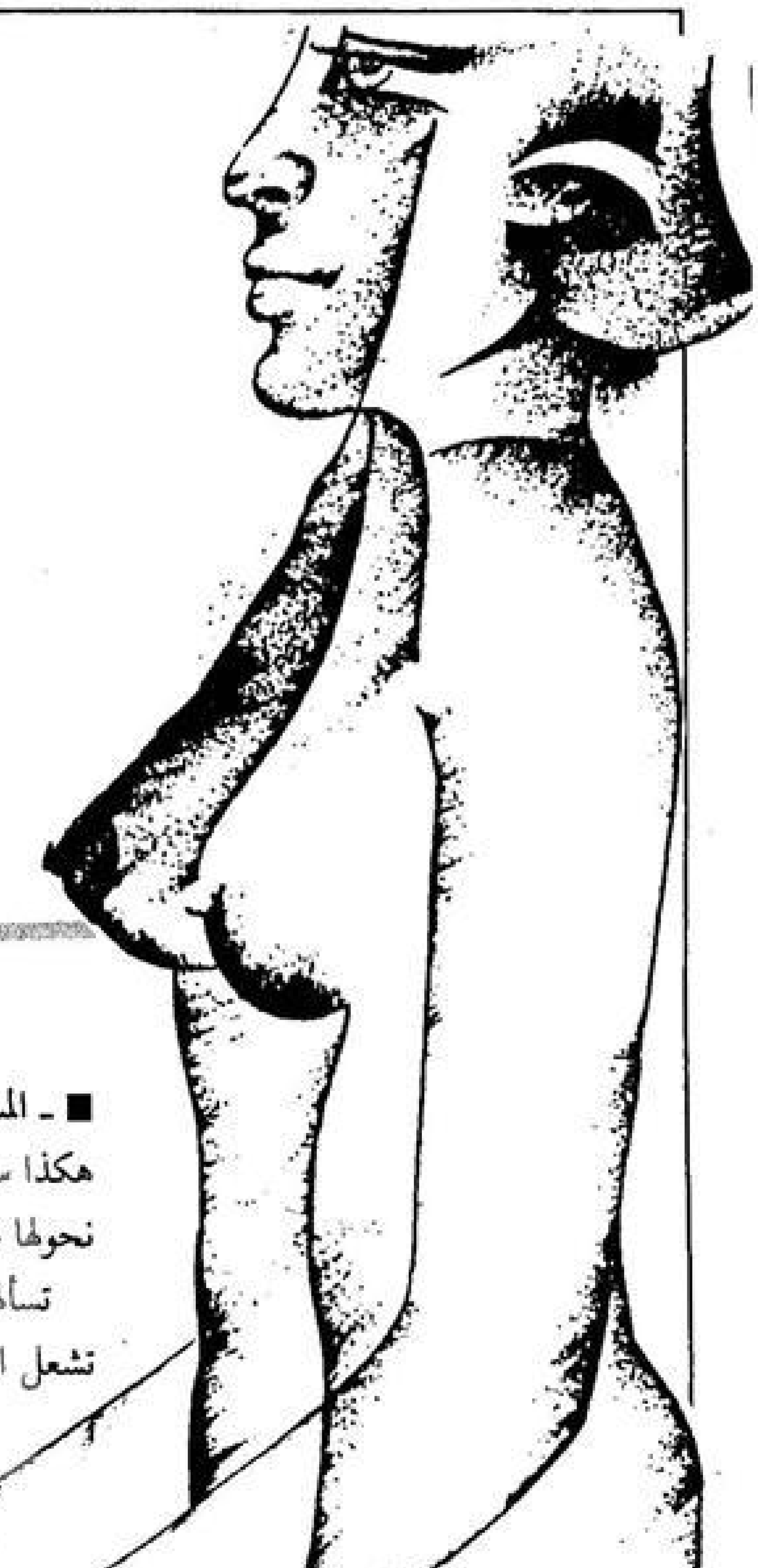


صيف يردم صراخي

شوقي شفيق

■ من أين هذا الصباح الذي ينتابني؟ من أين خفقة اعصابي
عندما خطاك المحنّاة بالأنغام تركض
في رأسي؟
الكرة المعلقة بين كتفيَّ لا تسعف وعي الناقص
عن اسرار تَعَبي، كما عن هشاشة العالم
الغامض.
من أين ـ اذن ـ ينفتح لي هذا المطلق البهيج؟
امس، انزلت مراكبي في قنوات عينيك، وآخيت ناري الصاعدة.
وعندما فرغت من بكائي الكامل صدئت حنجرتي
واندثرتُ في صَدَفة النعاس.
وأنت...
غيمة تتكور في شواطىء قلبي الظمأى، وصيف طازج يردم صراخي،
ويزودني بالقرنفل العارم، وبالنوم.
أنا، منذ الساعة الخامسة والثلاثين، أحاول
أن استر فحولتي، وأخفف من رجفتي أمام
رسيس قامتك المشتعلة.
ناديت احصنتي في غبارات المدينة، وسحبت قوسي من مدار عسلك
التاريخي كيلا شهقة متهدمة تخترق سكوتي الفاجع.
وحين انزلقتُ من براثن موسيقاك المقدسة لم
أستطع ضبط غريزتي.. ولم اتمكن من ايقاف
قميصي الذي كان يهذي، ولم أقدر على بعثرة
الساعة الخامسة والثلاثين،
ولم استطع... الخ.
احلامي لا تنقذني من شرك الأناقة التي تقترحينها كل يوم، وفصاحتي تنصب
لك عرش استغلالي الباهظ.
في شراك وردة سوداء أرمي احتقاناتي. احاول
أن أصير ناصعاً كالنبيذ، لكنني تربكني حروفك
الحسنى،
فاتكىء على غباري الأصيل.
وأنت تنامين ملء الفاكهة□

الســ



■ ـ المسؤول عن قطع الأثاث

هكذا ستعرفها بنفسك وهي تفتح الباب. وستبدو قريبة إلى الشكل الذي تخيلته لها. امرأة تحمل جمالاً ما. جمالاً أليفاً، وإن كان نحولها يخفي بعض العصبية التي تعينها أن تعيش وحيدة.

تسألها عن موقد الغاز، فتشير لك، ثم تمضي قبلك. وحين تبدأ بوصل الجهاز ستخطر ببالك صورة قديمة لأمك، وكيف كانت تشعل الحطب اليابس، والأوراق، والزوائد، لتقدم لك الخبز... تزرع الصورة مسرعاً، ومتذكراً أن ثمة امرأة اليفة تقف إلى جانبك الآن. امرأة وحيدة ستجبرها الوحدة، أو الواجب أن تدعوك إليه تناول كأس ما عند انتهائك.

تسألها عن مآخذ الكهرباء. تجرب الموقد فيشتعل. تبتسم وتهمس لك بصوت عادي:

ـ شكراً.

تفكر حينها بأنك ستدعوها أنت، لو لم تقل لك هي شيئاً. ربما يمنعها الخجل من أن تقول لك «إبق وتناول كأساً». أنت ستقول لها ذلك. ستقول:

ـ ما رأيك أن نتناول فنجان قهوة في مقهى قريب؟..

ذلك يبدو مألوفاً في هذه المدينة. وعندها ستبدو مترددة قليلاً، لكنها ستمضي حتماً.

إنما قبل أن تقول أي شيء، تسمع كلمتها المحايدة:

ـ شكراً.

تقول مرة أخرى ذلك، وتمضي باتجاه الباب، فتمضي خلفها..

ـ هل...

ثم لا تكمل السؤال. تتمنى لك يوماً طيباً، مع أن اليوم قد مضى. وحين تغلق الباب، تتذكر أن ثمة امرأة وحيدة خلفه. إمرأة عصبية بعض الشيء. وأن رجلاً وحيداً يهبط الدرج، ماضياً الآن إلى ليل المدينة.

رجل ما

عند منعطف الشارع ستلاقيها، في المكان نفسه تماماً. ستقبلها كعاشق وتقول:

ـ اشتقت إليك

ـ وأنا..

ثم حين تمضيان ستهمس لها:

ـ أحبك..

فتجيب بالطريقة نفسها.

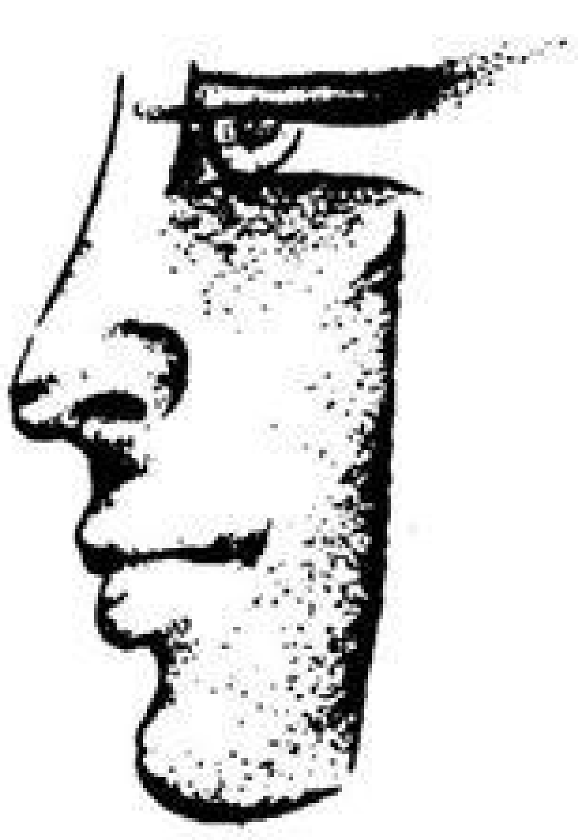
ستارة

جميل حتمل

وقبل أن تصلا المقهى المعتاد، ستقول لها:
- لن ندخل.. إنني. إنني أريدك..
- وأنا..
وعندها ستضغط بقوة وبرقّة على يدها العذبة. لكن الذي يحدث الآن هو أنك تضغط على أصابع يدك الأخرى، وأنت تمضي إلى غرفتك الصغيرة، الضيقة، كأي وحيد تماماً في هذه المدينة.

ستارة

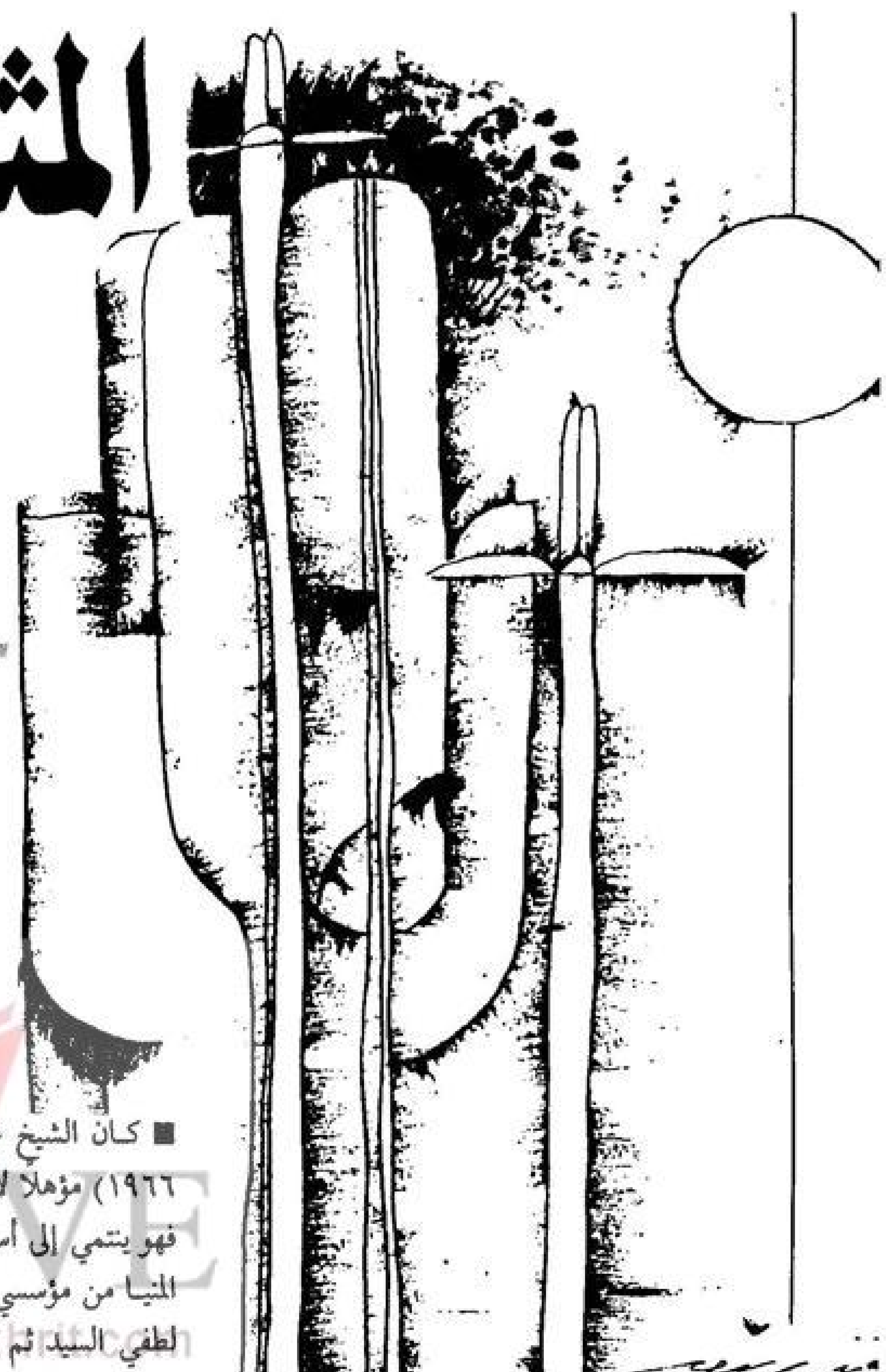
سنحجب السرير بستارة..
قلت ضاحكاً:
- تريدين سريراً إذن.
- فراش؟ ليكن.. ليكن وسنفصله. سنجعل من الغرفة الصغيرة عدة غرف. مكان للنوم، مكان للمكتبة، ومكان لاستقبال الضيوف..
- أمك، هل سترضى؟
- أنا التي أرضى.
قالت ذلك. أما الغرفة الصغيرة فقد امتدت إلى غرفتين وممر. ولم نكن بحاجة لأن نحجب سريرنا، لأنه صار لدينا غرفة نوم كاملة، بوجوه أرائكَ ملونة. والستائر الزاهية، امتدت فوق الشبابيك، تتغير بتغير الفصول.
قلت لها:
- هل تذكرين أحلامك ومخططاتك عن الغرفة الصغيرة؟
تظاهرت بأنها لم تسمع. ثم بعد صمت قالت بصوت خفيف، لكنه يشي بالغضب:
- لم تكن ستكفي لكتبك وأوراقك.



والآن ليس لدي حتى هذه الكتب والأوراق. أنا بعيد. وهي لا أعرف ماذا تفعل ومع من تعيش الآن. أعرف أنها مضت. وإنني انتظرت ثم مضيت... لم أعرف ماذا حل بالستائر؟.. بوجوه الأرائك الملونة؟.. ربما جمعتها فيها بعد. ربما..
الغرفة الصغيرة المفصولة بالستائر لم تكن، والبيت الصغير لم يعد. وأنا بعيد. وهي لا أعرف ماذا تفعل.
لا أحلام.. لا غرف صغيرة.. لا.. فقط رجل وحيد وأمرأة بعيدة..
وفي الجانب الآخر من الدنيا، أو في المدينة نفسها، أو خلف الجدار المحاذي، أو في المقهى القريب تجلس فتاة صغيرة، تمسك بحرارة يد شاب مشرق وستهمس له بعد أن تغمض عينيها متخيلةً المشهد:
سنحجب السرير بستارة... □

المثقفون والسلطة في مصر

غالي شكري



■ كان الشيخ علي عبد الرازق (١٨٨٧ - ١٩٦٦) مؤهلاً لأن يكون المثقف - الداعية، فهو ينتمي إلى أسرة من كبار الملاك في محافظة المنيا من مؤسسي حزب الأمة بقيادة أحمد لطفي السيد ثم حزب الأحرار الدستوريين بقيادة محمد حسين هيكل. ولد في قرية «ابو جرج» ودخل الأزهر، والتحق أيضاً بالجامعة الأهلية عام ١٩٠٨ وتخرج من الأزهر عام ١٩١٢ بشهادة «العالمية». وبين عامي ١٩١٢ و١٩١٥ سافر إلى انجلترا وتعلم في جامعة أكسفورد. وفي عام عودته عُيّنَ قاضياً شرعياً. وفي عام ١٩٢٥ أصدر الطبعة الأولى ثم الثانية من كتابه الهام «الإسلام وأصول الحكم». كانت الخلافة العثمانية قد ألغيت فعلاً في ٣ مارس ١٩٢٤ (٢٢ رجب ١٣٤٢هـ) بعد استيلاء مصطفى كامل أتاتورك (١٨٨٠ - ١٩٣٨) على الحكم في تركيا. وانعقد في مصر مؤتمر للخلافة أصدر مجلة باسم «الخلافة» الإسلامية للبحث عن ملك أو أمير مسلم يتولى خلافة المسلمين بعد أن أصاب تركيا ما أصابها. ولكن علي عبد الرازق قدّم لكتابه قائلاً: «أشهد أن لا إله إلّا الله ولا أعبد إلّا إياه، ولا أخشى أحداً سواه له القوة والعزة وما سواه إلّا ضعيف ذليل» إلى أن يقول «كان طبيعياً أن يستحيل الملك وحشاً سفاحاً وشيطاناً مارداً، إذا ظفرت يداه بمن يحاول الخروج على طاعته وتقويض كرسيه. وإنه لطبيعي كذلك في الملك أن يكون عدواً لدوداً لكل بحث ولو كان علمياً، تخيل أنه قد يمس قواعد ملكه (. . .) ولا شك أن علم السياسة هو من أخطر العلوم على الملك بما يكشف من أنواع الحكم وخصائصه وأنظمته إلى آخره، لذلك كان حتماً على الملوك أن يعادوه وأن يسدوا سبيله على الناس» [الكتاب الأول - الباب الثالث - الفقرة ١١]. وكان علي عبد الرازق قد بسط القول في أن الرسول كان رسولاً مهمته تبليغ الرسالة، ولم يكن ملكاً ولم يسع إلى المُلك؛ وأن الخلافة ليست من أصول الدين، وانقسم «الرأي العام» حول مضمون الكتاب، فكتب أحد الوفديين في «كوكب الشرق» يقول «ان المقصود بهذا الكتاب إنما هو العرش المصري والتاج المصري وذات الملك فؤاد». وقال الشيخ محمد شاكر وكيل الأزهر السابق أن المؤلف «يجد أن تقوم في مصر جمهورية لادينية» وانه «ثائر على الحكومة وخارج عن نظمها الثابتة». وقال محمد حسين هيكل عن الأحرار الدستوريين: «ماذا تقول في عالم من علماء الإسلام يريد الّا يكون للمسلمين خليفة في وقت يطمع فيه كل ملك من ملوك المسلمين وكل أمير من أمرائهم أن يكون خليفة؟ ثم ماذا تقول في عالم مسلم مصري يقول بوجوب ارتباط مصر وانجلترا برباط الصداقة ثم يقف في وجه إقامة خليفة بينما تريد انجلترا أن يكون خليفة وأن يكون هذا الخليفة واحداً من الملوك أو الأمراء الواقعين تحت نفوذها». وقد كتب هذه الكلمات في «السياسة اليومية» في ١٢ - ٧ - ١٩٢٥، بينما نشرت التايمز: «ان علماء الدين في مصر يحبذون ترشيح الملك فؤاد للخلافة. وليس ثمة ما يدعو إلى القول بأن الملك فؤاد يرفض شرفاً عظيماً كهذا، وما ينطوي عليه من تقدير ظاهر لتمسكه بالمبادىء الدينية الصحيحة». وقد نشرت هذه البرقية جريدة «الأهرام» في ١٤ - ٩ - ١٩٢٥[1].

ومعروف أن محمد عبده هو أول من نفى صراحة صفة السلطة الدينية عن الإسلام، ولكن رشيد رضا تلميذه ومؤرخه وصاحب «المنار» كان يرى في سقوط الخلافة العثمانية أنه «آخر فوز لهذه الحرب على المسلمين (هو) محو اسم السلطنة العثمانية من لوح الوجود، وإلغاء الترك لمنصب الخلافة من دولتهم الصغيرة التي أمكنهم استبقاؤها من تلك السلطنة العظيمة، وتأليفهم حكومة جمهورية غير مقيدة بالشرع الإسلامي في أصول أحكامه ولا في فروعها وتصريحهم بالفصل التام بين الدولة والدين»[2]. وكان يمهد بذلك لموقفه من «الاسلام وأصول الحكم» فقال «انه لا يجوز لمشيخة الأزهر أن تسكت عنه.. فإن المؤلف رجل منهم، فيجب عليهم أن يعلنوا حكم الإسلام في كتابه»[3]. غير أن عباس محمود العقاد اتخذ موقفاً فكتب في ٢٠ - ٧ - ١٩٢٥ تحت عنوان «روح الاستبداد في القوانين والآراء» ما يلي: «اننا نخشى ان تكون الروح الاستبدادية قد سرت إلى بعض جوانب الرأي العام فنسينا ما يجب لحرية الفكر من الحرية وما ينبغي للباحثين من حقوق. أقول هذا بمناسبة الضجة التي أثارها

بعض الكاتبين حول كتاب صدر حديثاً في الاسلام وأصول الحكم.. فقد رأينا أناساً يطلبون محاكمة المؤلف فهالنا الأمر ورجعنا إلى الكتاب فما وجدنا فيه مسوغاً لشيء من هذا الذي يجترئون على طلبه وينسون أنهم يطلبون به خنق الحرية»[1].

كان الخديوي عباس (حلمي) الثاني الذي أرهقته تمردات الأزهر وإصلاحات محمد عبده على السواء قد أصدر قانوناً لم ينفذ قط يحمل رقم ١٠ لسنة ١٩١١ وبموجب المادة ١٠١ من هذا القانون الذي لم يسبق تطبيقه انعقدت هيئة كبار العلماء في ١٢ أغسطس ١٩٢٥ (٢٢ محرم ١٣٤٤هـ) برئاسة الشيخ محمد ابو الفضل شيخ الجامع الأزهر وحضور أربعة وعشرين من أعضائها، وأيضاً الشيخ علي عبد الرازق الذي دخل القاعة وألقى على أساتذته وزملائه السلام فلم يرد عليه أحد، وقال انه لا يعتبر نفسه أمام هيئة تأديبية وان حضوره ليس اعترافاً قانونياً بحقها في محاكمته، وإنما هو قد حضر احتراماً شخصياً من جانبه للأساتذة أصحاب الفضل عليه. وتقدم بمذكرة مكتوبة ترد الاتهامات الموجهة إليه ولكي يجيب عن أية أسئلة قد تراود أحد العلماء.

كانت الاتهامات التي وجهتها هيئة كبار العلماء رسمياً إلى الشيخ علي عبد الرازق هي أنه:

١ ـ جعل الشريعة الاسلامية شريعة روحية محض لا علاقة لها بالحكم والتنفيذ في أمور الدنيا.

٢ ـ وان الدين لا يقول بأن جهاد النبي عليه السلام كان في سبيل المُلك، بل في سبيل الدين وإبلاغ الدعوة إلى العالمين.

٣ ـ وان نظام الحكم في عهد الرسول (ص) كان موضوع غموض وإبهام واضطراب ونقص وموجباً للحيرة.

٤ ـ وان مهمة النبي عليه السلام كانت بلاغاً للشريعة مجرداً عن الحكم والتنفيذ.

٥ ـ وأنكر إجماع الصحابة على وجوب نصب الامام، وعلى أنه لابد للأمة ممن يقوم بأمرها في الدين والدنيا.

٦ ـ وأنكر ان القضاء وظيفة شرعية.

٧ ـ وأنكر أن حكومة أبي بكر والخلفاء الراشدين من بعده كانت لادينية[2].

وقد أصدرت هيئة كبار العلماء حكمها دون اعتبار للدفع والمذكرة التي تقدم بها الشيخ علي عبد الرازق. وكان شيخ الأزهر قد سأله (ممسكاً الكتاب بيمينه): الكتاب ده كتابك؟ فأجاب عبد الرازق: ايوه كتابي، فعاد الامام الأكبر يسأله: هل أنت مصمم على كل اللي فيه؟ فقال: أيوه مصمم على كل اللي فيه[3]. حينئذ صيغ الحكم والحيثيات على النحو التالي: «.. ومن حيث انه تبين مما تقدم أن التهم الموجهة ضد الشيخ علي عبد الرازق ثابتة عليه، وهي مما لا يناسب وصف العالمية وفقاً للمادة ١٠١ من القانون رقم ١٠ لسنة ١٩١١ ونصها (إذا وقع من أحد العلماء أياً كانت وظيفته أو مهنته ما لا يناسب وصف العالمية يحكم عليه من شيخ الأزهر باجماع تسعة عشر عالماً من هيئة كبار العلماء المنصوص عليها في الباب السابع من هذا القانون، باخراجه من زمرة العلماء، ولا يقبل الطعن في هذا الحكم. ويترتب على الحكم المذكور محو اسم المحكوم عليه من سجلات الجامع الأزهر والمعاهد الأخرى، وطرده من كل وظيفة، وقطع مرتباته من أي جهة كانت، وعدم أهليته للقيام بأي وظيفة عمومية دينية كانت أو غير دينية.

فبناء على هذه الأسباب

حكمنا نحن شيخ الجامع الأزهر باجماع أربعة وعشرين عالماً معنا من هيئة كبار العلماء باخراج الشيخ علي عبد الرازق أحد علماء الجامع الأزهر والقاضي الشرعي بمحكمة المنصورة الابتدائية الشرعية، ومؤلف كتاب «الاسلام وأصول الحكم» من زمرة العلماء.

صدر هذا الحكم بدار الادارة العامة للمعاهد الدينية في يوم الأربعاء ٢٢ المحرم ١٣٤٤هـ ـ ١٢ أغسطس ١٩٢٥.

شيخ الجامع الأزهر»

وانعقد المجلس المخصوص بوزارة الحقانية برئاسة علي ماهر باشا وزير الحقانية بالنيابة في ١٧ ـ ٩ ـ ١٩٢٥ وقرر تنفيذ حكم هيئة كبار العلماء الذي «ليس لأية سلطة قضائية أن تلغيه أو تبحث في صحته وبما انه على فرض وقوع خطأ في التطبيق القانوني فليس من أي سلطة اخرى ان تنظر فيه، قرر المجلس بإجماع الآراء إثبات فصل الشيخ علي عبدالرازق المذكور من وظيفته اعتباراً من ٢٢ المحرم سنة ١٣٤٤هـ ـ ١٢ أيار/ اغسطس ١٩٢٥ مع مراعاة عدم حرمانه من المكافأة».

كانت جريدة «السياسة» قد نشرت قبل المحاكمة نصاً للشيخ محمد عبده جاء فيه «ليس في الاسلام سلطة دينية سوى سلطة الموعظة الحسنة والدعوة إلى الخير والتنفير من الشر، وهي سلطة خوّلها الله لأدنى المسلمين يقرع بها أنف أعلاهم، كما خولها اعلاهم يتناول بها من أدناهم» [عن: الاسلام والنصرانية مع العلم والمدنية ـ ط ٢ ص ٧٢ و٧٣]. ولكننا الآن في أحد عهود إضعاف الأزهر حين أصبح ممكناً للشيخ محمد أبو الفضل أن يكتب إلى القصر الملكي هذه البرقية:

«صاحب السعادة كبير الأمناء بالنيابة ـ الاسكندرية

أرجو أن ترفعوا إلى السدّة العلية الملكية عني وعن هيئة كبار العلماء وسائر العلماء فروض الشكر وواجبات الحمد والثناء على أن حفظ الدين في عهد جلالة مولانا من عبث العابثين والحاد الملحدين، وحفظت كرامة العلم والعلماء. وإننا جميعاً نبتهل إلى الله ونضرع إليه أن يديم جلالة مولانا الملك مؤيداً للدين ورافعاً لشأن الاسلام والمسلمين، وأن يحرس بعين عنايته حضرة صاحب السمو الملكي الأمير فاروق ولي عهد الدولة المصرية، إنه سميع مجيب»[4].

وقد نشرت «السياسة» اليومية عدد ٨٦٦ في ١٤ ـ ٨ ـ ١٩٢٥ نقلاً عن البورص اجبسين تصريحات الشيخ علي عبد الرازق وتعقيباته التالية: «إن فكرة الكتاب الأساسية التي حكم من أجلها هي أن الاسلام لم يقرر نظاماً معيناً للحكومة، ولم يفرض على المسلمين نظاماً خاصاً يجب أن يحكموا بمقتضاه، بل ترك لنا مطلق الحرية في أن ننظم الدولة طبقاً للأحوال الفكرية والاجتماعية والاقتصادية التي نوجد فيها، مع مراعاة تطورنا الاجتماعي ومراعاة مقتضيات الزمن». وحول الخلافة أضاف انها «ليست نظاماً دينياً، والقرآن لم يأمر بها ولم يشر. ان الدين الاسلامي بريء من نظام الخلافة. لقد شلّت الخلافة كل تطور في شكل الحكومة عند المسلمين نحو النظم الحرّة خصوصاً بسبب العسف الذي أنزله بعض الخلفاء (بالمسلمين)... إن النبي لم يكن قط ملكاً، ولم يحاول قط أن ينشيء حكومة أو دولة، فقد كان رسولاً بعثه الله ولم يكن زعيماً سياسياً». واختتم تصريحاته بالتعقيب على الحكم قائلاً: «لقد أخرجني الحكم من هيئة كبار العلماء، وهي هيئة علمية أكثر منها دينية، ولم ينشئها الدين الاسلامي، ولكن انشأها مشروع مدني لم تكن له أية صفة دينية ولأغراض إدارية. وعلى هذا فإني لن أكون في ◄

النبي لم يكن ملكاً ولم يحاول قط ان ينشيء حكومة او دولة

حسن الايمان والاخلاص للاسلام أقل من اولئك العلماء الذين قضوا بإخراجي»[٨].

وكان الحكم بالطبع مخالفاً للدستور الذي لم يكن قد ولد حين أصدر الخديوي قانون محاكمة علماء الأزهر. وفي هذا السياق كتب عبد العزيز فهمي وزير الحقانية (الأصيل) ـ فقد كان علي ماهر وزير بالوكالة كما سبقت الاشارة ـ إلى مستشاري لجنة القضايا في الوزارة ثلاثة أسئلة:

● هل المقصود من المادة ١٠١ قانون رقم ١٠ لسنة ١٩١١ هو أخلاق وسلوك «العالم» كالفسق والميسر وغير ذلك، أم الخطأ في الرأي في الأبحاث العلمية؟

● إذا كان المقصود الخطأ في الرأي فهل ما زالت المادة واجبة النفاذ بعد صدور الدستور ومواده ١٢ و١٤ و١٦٧ الخاصة بحرية الرأي وتجريم القيود على الفكر والاعتقاد؟

● هل ما زالت الفقرة الأخيرة من المادة ١٠١ معمولاً بها حتى ولو تناقضت مع الدستور؟

وكان اسماعيل صدقي باشا قد صرح أنه وفتحي زغلول باشا هما اللذان وضعا قانون الأزهر رقم ١٠ لسنة ١٩١١ وان المقصود بالعبارة في الأصل الفرنسي «من يرتكب فعلا مزريا» صاحب السلوك الشائن وليس المخطىء في الرأي. ولكن عبد العزيز فهمي أقيل من الوزارة. وكان الفرق الفكري ـ السياسي بينه وبين علي ماهر هائلاً، فهذا الأخير أقرب إلى الفكر الثيوقراطي والحكم الأوتوقراطي، بينما عبد العزيز فهمي كان مفكراً وسياسياً ليبرالياً أقرب إلى العلمانية.

ومن الواضح أن الفكر الثقافي قد اشتبك مع السياسة العملية، فقد كان «الاسلام وأصول الحكم» أول نص مكتوب يحاكم بسببه المؤلف. ان رفاعة الطهطاوي ومحمود سامي البارودي وعبد الله النديم ومحمد عبده قد حوربوا وعوقبوا: إما لانتمائهم إلى نهضة محمد علي كالطهطاوي أو إلى الثورة العرابية كالآخرين. ولم يحكم على أحدهم بالاعدام أو النفي بسبب أحد نصوصه المكتوبة، وان كانت هذه النصوص جزءاً لا يتجزأ من موقعهم السياسي. هذه هي المرة الأولى التي يصبح النص فيها هو المتهم. ولقد كانت نصوص قاسم أمين سبباً في الحملة الضارية عليه من القصر والرأي العام، وقد بلغ اتهامه كما حدث للشيخ علي عبد الرازق مرحلة التصريح بأنه ملحد يدعو للالحاد، ولكنه لم يحاكم. كلاهما كان قاضياً، ولكن أمين كان المثقف التقني (= الخبير) بينما الشيخ كان المثقف ـ الداعية (= السياسي). وبالرغم من أن حساسية حق المساواة (عموماً وبين الرجل خصوصاً = ركن ليبرالي في ذاكرة الشرعية) تلامس الخط الأحمر لنظام القيم السائدة وتحتك به، فان حساسية حق التغيير الذي انتقل من عمر مكرم إلى أحمد عرابي ثم غاب بتغييب الجيش، أكثر خطورة لارتباطه المباشر بالسلطة. لم يكن نص «الاسلام وأصول الحكم» معزولاً عن السياسة، بل كان تأصيلاً لزوال الخلافة وسداً بوجه محاولة احيائها. وكان تنظيراً للعلمانية بمواجهة الثيوقراطية ودعماً لليبرالية على أنقاض الاوتوقراطية. وفي التطبيق كان النص استحضاراً لذاكرة الشرعية لترسيخ الدستور الوليد، ومقاومة الملكية عامة وطموحات فؤاد في الخلافة خاصة. هكذا اشتبك الفكر الثقافي بالسياسة العملية. وفي «السياسة العملية» وقف الملك والانجليز وبعض السياسيين ضد النص والمؤلف. وفي ظل اضعاف الأزهر انضم علماؤه إلى جانب الحلف غير العلماني غير الليبرالي. والواضح

محمد عبده هو اول من نفى صفة السلطة الدينية عن الاسلام

من الحكم وحيثياته ان قراراً سياسياً فرض نفسه، «يعاقب» الشيخ على مداخلته الفكرية وتدخله السياسي، فليست هناك مناقشة للأفكار وإنما إصرار مسبق على خلع الصفة الأزهرية عنه باستخدام قانون لم يستخدم من قبل ولم يعد دستورياً، وإصرار مماثل على إخراجه من «الدولة» ذاتها باقالته من منصبه القضائي.

ويبلغ الاشتباك بين أطراف السياسة العملية حد المفارقة، فإذا كان من الطبيعي لعلي ماهر وحزب الاتحاد أن يناوئا الليبرالية ويؤازرا الملك، فانه لم يكن من الطبيعي موقف «الوفد» بقيادة الليبرالي العظيم سعد زغلول. ولن تكون الاشكالية تبعاً لذلك في الدائرة الشخصية الضيقة، وإنما كان الاطار الاجتماعي الذي يتحرك فيه حزب كبار الملّاك من «الأحرار الدستوريين» مغايراً نظرياً للاطار الثقافي الذي يضم أعمال أحمد لطفي السيد ومحمد حسين هيكل وطه حسين الأول ومصطفى وعلي عبد الرازق. بينما كان الاطار الاجتماعي الذي يتحرك فيه حزب الفئات الوسطى من الوفديين مغايراً نظرياً أيضاً للاطار الثقافي الذي يضم أعمال عباس العقاد (الأول). ولكن القاسم المشترك بينها هو الليبرالية والعلمانية، ولكنها حرية العقل والضمير للنخبة عند الاحرار الدستوريين، وهي حقوق الانسان للقاعدة الاجتماعية من التجار والمزارعين والموظفين والحرفيين وأصحاب المصانع الوليدة عند الوفديين. الليبرالية نوع من المثل الفكرية العليا عند أبناء كبار الملاك الذين فتنهم الغرب بثقافته و«تقدمه»، وهي «دعه يعمل دعه يمر» عند ابناء الطبقة الوسطى الحريصة على التوفيق بين القيم الإسلامية العامة ومنجزات الحضارة الغربية في النظام السياسي. لم نكن في أي يوم نسخة تاريخية لتطور الغرب، فأشباه الاقطاعيين وأشباح البرجوازيين في بلادنا ليسوا أصداء مكررة لأصوات أصلية في الغرب، وإنما تسببت الولادة القيصرية للمسوخ المشوهة من البرجوازية المحلية الأبين أن تنشأ من العلاقة بين كبار الملاك والسوق الأجنبية. وهي العلاقة التي احتاجت دائماً الى «فتوى من الشرعية». ولم نعرف إذن «برجوازية» كالطبقة المعروفة بهذا الاسم في التاريخ الغربي، وما يستتبع ذلك من انسجام بين الفكر (الصياغات العقلية لفتوحات العلم الطبيعي) وبين الطبقة (ذات المصالح الاقتصادية والسياسية). لم نعرف نحن سياقاً كهذا، بل عرفنا امبراطورية باسم الدين وامبراطوريات مضادة باسماء أخرى، وورثنا علاقات للانتاج وأنظمة للقيم، لم تجعل القوام الاجتماعي مناظراً لأنساق فكرية منسجمة أو مفترضة سلفاً. وهكذا كان جميع الليبراليين والعلمانيين من كبار الملاك أو من البرجوازية المسموخة المشوهة ممن يحرصون على التفكير الاسلامي و(الغربي) في وقت واحد. من الطهطاوي وعلي مبارك ومحمد عبده وهيكل والعقاد وطه حسين إلى توفيق الحكيم، جميعهم كتبوا في السيرة النبوية، والخلافة الراشدة والتاريخ الاسلامي جنباً إلى جنب مع التراث اليوناني والأوروبي الحديث والمعاصر. ولكن الفرق يظل قائماً بين ليبرالية أبناء كبار الملاك (حزب الأمة = حزب الأحرار الدستوريين) وهي الليبرالية العقلية ان جاز التعبير، وبين ليبرالية ابناء التجار والموظفين والزراع وهي الليبرالية الاقتصادية والعلمانية (= الوحدة الوطنية) والحركة الاجتماعية نحو الاستقلال والديموقراطية دون خدش عميق لمنظومة القيم الاسلامية العامة التي تشكل الطرف الآخر في معادلة النهضة. وسوف نلاحظ هذه المفارقة مجدداً حين يتبنى الاحرار الدستوريون قضايا الحرية الفكرية بشجاعة فائقة

ويجنحون إلى الحلول الوسطى باسم «العقلانية» و«الاعتدال» فيما يخص الحريات العامة وأولها حرية الوطن ذاته وحريات المواطنين أنفسهم. هنا يبرز انتماؤهم الاجتماعي بروزاً شديداً فيهادنون السلطة الأجنبية حيناً ويسبغون الشرعية على سلطة الأقليات الدستورية أحياناً بمشاركتهم المباشرة في الحكم على حساب الأغلبية. أما الوفد الذي تنفيه هذه السلطة وتلك إلى خارج البلاد وتقيله من الحكم القادم إليه بالانتخابات الحرة، فإنه لا يساوم على الليبرالية السياسية مطلقاً وهو صاحب المشروع الموروث من رفاعة الطهطاوي إلى الثورة العرابية، ولكن ارتباطه الوثيق بالفئات البينية للبرجوازية المشوهة الممسوخة يدفعه في لحظات الصعود التي تخترق فيها تلك الفئات سقف التبعية إلى دعم الليبرالية الاجتماعية إلى المنتهى (قاسم أمين) والاستقلال الثقافي إلى المنتهى (المشاركة في تأسيس الجامعة الأهلية)، ولكنه يهادن قاعدته الاجتماعية وتقاليدها وقيمها فيقول سعد زغلول عن «الاسلام وأصول الحكم» «قرأت كثيراً للمستشرقين ولسواهم، فما وجدت ممن طعن منهم في الاسلام حدّة كهذه الحدّة في التعبير على نحو ما كتب الشيخ علي عبد الرازق، لقد عرفت أنه جاهل بقواعد دينه بل بالبسيط من نظرياته (...) وما قرار هيئة كبار العلماء باخراجه من زمرتهم إلا قرار صحيح لا عيب فيه، لأن لهم حقاً صريحاً بمقتضى القانون أو بمقتضى المنطق والعقل أن يخرجوا من يخرج على أنظمتهم من حظيرتهم، فذلك أمر لا علاقة له مطلقاً بحرية التي تفتيها (السياسة)..»(٩).

في هذا النص اختلطت السياسة العملية، فالوفد لا يريد مشاركة الأحرار الدستوريين في معركة فكرية تتخذ القواعد (الشعبية) خلالها موقفاً ضد علي عبد الرازق، بالرغم من أن الرصيد الوفدي في صياغة الدستور والقوانين والمعارك ضد الملك هو رصيد العلمانية دون تردد. ولكنها مناوءة الحزب الخصم ومناورة الجماهير، وقد أدت إلى هذه «المراوغة».

تلك كانت النهاية الفعلية للمثقف ـ الداعية الذي مضى في طريق الاصلاح الديني إلى النهاية التي ترتبت عليها نتائج سلبية شديدة كما سنرى. ولكن مناخ «نهاية» ثورة ١٩١٩ كان قد بدأ يسود فانعزل الشيخ علي عبد الرازق ورفض إعادة طبع كتابه حتى يوم وفاته. وبعد عشرين عاماً من تجريده «العالمية» عاد مرة أخرى، حين تولى شقيقه مصطفى مشيخة الأزهر، إلى عضوية هيئة كبار العلماء، وعين وزيراً للأوقاف بين ١٩٤٨ و١٩٤٩ وأصبح نائباً وشيخاً وعضواً في مجمع اللغة العربية، وكتب سلسلة محاضرات عنوانها «الاجماع في الشريعة الاسلامية» ألقاها على طلاب المعهد العالي للدراسات العربية. هل كان ذلك رد اعتبار أم مكافأة على «الصمت» الذي يرادف التراجع؟ لم يرتد عبد الرازق عن أفكاره، ولكنه توقف عن دوره كمثقف داعية لثورة ١٩١٩. وهو لم يكن توقفاً لشخص فرد بل توقفاً لدور سياسي. وهو لم يكن توقفاً للمثقف الداعية، بل تمهيد الظهور السلفية الراديكالية وداعيتها المختلف تماماً.

وقد تزامنت هذه النهاية ـ البداية، مع معركة أخرى أكدتها. ففي الثلاثين من مايو ١٩٢٦ تقدم خليل حسنين الطالب بالقسم العالي بالأزهر ببلاغ إلى النائب العام ضد طه حسين المدرس بالجامعة المصرية لأنه أصدر كتاباً عنوانه «في الشعر الجاهلي» هو «طعن صريح في القرآن حيث نسب الخرافة والكذب لهذا الكتاب السماوي الكريم». وفي الخامس من يونيو ١٩٢٦ تقدم شيخ الأزهر ببلاغ جديد إلى النائب العام أرفق به تقريراً من علماء الأزهر جاء فيه ان طه حسين في كتابه المذكور «كذّب القرآن صراحة وطعن فيه على النبي (ص) وعلى نسبه الشريف وأهاج بذلك ثائرة المتدينين وأتى فيه بما يخل بالنظم العامة ويدعو الناس للفوضى». وفي الرابع عشر من سبتمبر ١٩٢٦ تقدم النائب الوفدي عبد الحميد البنان ببلاغ ثالث إلى النائب العام جاء فيه ان «طه حسين نشر ووزع وعرض للبيع في المحافل والمحلات العامة كتاباً أسماه (في الشعر الجاهلي) طعن وتعدى فيه على الدين الاسلامي، وهو دين الدولة، بعبارات صريحة واردة في كتابه»(١٠). وقد صاغت النيابة العامة هذه «الاتهامات» على الوجه التالي:

«أ ـ إهانة الدين الاسلامي بتكذيب القرآن في أخباره عن ابراهيم واسماعيل حيث ذكر في ص ٣٦ من كتابه (الطبعة الأولى ـ دار الكتب المصرية): «للتوراة ان تحدثنا عن ابراهيم واسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثت بهجرة اسماعيل بن ابراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها، ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة أخرى».

ب ـ ما تعرض له المؤلف في شأن القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعاً وانه في كلامه عنها يزعم عدم إنزالها من عند الله، وان هذه القراءات إنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيه على لسان النبي (ص).

جـ ـ طعن على النبي (ص) طعناً فاحشاً من حيث نسبه فقال في ص ٧٢ من كتابه «ونوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش، فلأمر ما اقتنع الناس أن النبي يجب أن يكون من صفوة بني هاشم، وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي وقصي صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الانسانية كلها»، فهو ـ أي طه حسين ـ قد اجترأ على أمر لم يسبقه إليه كافر ولا مشرك.

د ـ أنكر أن للاسلام أولية في بلاد العرب وانه دين ابراهيم إذ يقول في ص ٨٠ «أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية في بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبي وان خلاصة الدين الإسلامي وصفوته هي خلاصة الدين الحق الذي أوحاه إلى الأنبياء من قبل» إلى أن قال في ص ٨١ «وشاعت في العرب أثناء ظهور الاسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين ابراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون ان ابراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلّها به المضلون».

بعد هذه «الاتهامات ـ الحيثيات» يصدر محمد نور وكيل النيابة قراره «ونحن نرى ان ما ذكره المؤلف في هذه المسألة هو بحث علمي لا تعارض بينه وبين الدين ولا اعتراض لنا عليه»، «ونحن لا نرى اعتراضاً على بحثه على هذا النحو»، «ونحن لا نرى اعتراضاً على أن يكون مراده بما كتب في هذه المسألة هو ما ذكره، ولكننا نرى انه كان سيىء التعبير جداً في بعض عباراته»، «وان كان قد أخطأ فإن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شيء، وتعمد الخطأ المصحوب ببينة التعدي شيء آخر»، «وان للمؤلف فضلاً لا ينكر في سلوكه طريقاً ◄

ليس في الاسلام سلطة دينية سوى سلطة الموعظة الحسنة

جديدا للبحث (...) وحيث أنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين بل ان العبارات الماسة بالدين التي أوردها في بعض المواضع من كتابه قد أوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها. وحيث انه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر، فلذلك تحفظ الأوراق إدارياً». محمد نور ـ القاهرة ٣٠ ـ ٣ ـ ١٩٢٧[11].

ولم يفصل طه حسين من الجامعة، بل كتب في «السياسة الاسبوعية» (العدد ١٩) مقالاً بعنوان «العلم والدين» جاء فيه «.. فكل امرىء منا يستطيع إذا فكر قليلاً أن يجد في نفسه شخصيتين ممتازتين إحداهما عاقلة تبحث وتنقد وتحلل وتغير اليوم ما ذهبت إليه أمس وتهدم اليوم ما بنته أمس، والأخرى شاعرة تلذ وتألم وتفرح وتحزن وترضى وتغضب وترغب وترهب في غير نقد ولا بحث ولا تحليل. وكلتا الشخصيتين متصلة بمزاجنا وتكويننا لا نستطيع أن نخلص من احداهما فما الذي يمنع أن تكون الشخصية الأولى عالمة باحثة ناقدة وأن تكون الشخصية الثانية مؤمنة مطمئنة طامحة إلى المثل الأعلى؟». وهكذا لم ينكص طه حسين على عقبيه، ولكنه كالشيخ علي عبد الرازق لم يعد نشر الفصل الذي تضمن ما أثار الأزهر والرأي العام، بل حذفه وأضاف فصولاً جديدة وأصدره بعنوان «في الأدب الجاهلي».

تشترك معركة طه حسين ومعركة علي عبد الرازق في عدة سمات: أولها التزامن الذي ينبىء عن اقتران النهضة بالسقوط في لحظة تاريخية واحدة، مما يشي بأن النهضة تحتوي جرثومة السقوط تعبيراً عن الينبوع الاجتماعي للفكر، وهو التكوين المشوه الممسوخ للفئات المتوسطة من البرجوازية الطامحة للاستقلال والديموقراطية والحداثة. إن «تأليف» الكتابين في وقت واحد تقريباً يؤكد على أن النهضة المجسدة في ثورة ١٩١٩ قد أشاعت مناخ الحرية، ومصادرة الكتابين تؤكد بالقدر نفسه على أن القوى الاجتماعية للثورة لم تكن بمستوى حماية هذه الحرية.

والسمة المشتركة الثانية بين المعركتين أن طلائع القوى الاجتماعية للثورة كانت من التخلف بحيث أنها جزأت ما لا يتجزأ، وهو الحرية. طالبت بحرية الوطن ورفضت حرية العقل، حتى أن سعد زغلول الذي شارك في إدانة علي عبد الرازق قد عاد للمشاركة في إدانة طه حسين حين قال: «إن مسألة كهذه لا يمكن أن تؤثر في الأمة المتمسكة بدينها، هبوا أن رجلاً مجنوناً يهذي في الطريق، فهل يضير العقلاء شيء من ذلك؟ ان هذا الدين متين، وليس الذي شكّ فيه زعيماً ولا إماماً نخشى من شكه على العامة، فليشك من يشاء وما علينا إذا لم تفهم البقر»[12].

والسمة المشتركة الثالثة هي «الأزهر» فصاحب «الاسلام وأصول الحكم» من علمائه، وصاحب «في الشعر الجاهلي» من أعلامه. والمرحلة هي امتداد لإضعاف الأزهر حتى أن القانون الذي حوكم به عبد الرازق هو القانون الذي أصدره عباس الثاني للقضاء على «التمرد» الجديد (١٩٠٩) وانتقاماً من «التمرد» القديم لمحمد عبده. وقد حاكم الأزهر العالم الذي ينتمي إليه، وطلب من النيابة العامة التحقيق مع طه حسين لأنه لا سلطة مباشرة عليه، وتظاهر طلابه في الأول من نوفمبر ١٩٢٦ هاتفين بسقوط الملحدين[13]. وقام ٢٦ شخصاً من «العلماء والأعيان والتجار» على برقية في ٥ يناير ١٩٢٧ بعثوا بها إلى الصحف جاء فيها «إذا كذبنا القرآن الكريم مرضاة لطه حسين وصيانة للائتلاف (= الوزاري الحاكم) فلا غرابة في هدم الباقي من أحكام الدين. كفى بلاء يا نواب الأمة المسلمة. هل أقاموا لنا ديناً جديداً قبل الاجهاز على ديننا القديم. ويشاع أن المشاريع اللادينية ستنفذ في وزارة الائتلاف بايعاز حزب وأعضاء كان المراد أن يحمي دين الله لا حماية الأعداء فنستغيث بجلالة الملك وبالعلماء وبالأمة وبالبرلمان»[14]

والسمة المشتركة الرابعة هي دور الملك فؤاد الذي كان واضحاً غاية الوضوح في معركة الشيخ علي عبد الرازق بينما كان مستتراً غير مباشر في معركة طه حسين. ولكن ثلاث وقائع تلقي عليه الضوء: أولها برقية من الأمن السياسي إلى رئيس الديوان الملكي في ٢٢ أكتوبر ١٩٢٦ يقول مرسلها «أتشرف بالايماء إلى طلب سعادتكم عن كتاب «في الشعر الجاهلي» للشيخ طه حسين، فان المنهج الذي اتبعه الشيخ المذكور قد استعاره من ديكارت الفيلسوف الفرنسي، وهو منهج الشك في كل شيء. والقاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وان يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً. وكما يقول الشيخ (يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى عواطفنا الدينية وكل ما يتصل بها، وان ننسى ما يضاد هذه العواطف القومية والدينية) ولذا فإن الشيخ طه حسين حين بدأ في تأليف كتابه خرج عن نفسه العواطف القومية والدينية، وبالتالي أصبح بلا مقدسات. وقد بدأ الشيخ طه في تطبيق هذا المذهب في الجامعة وقال فيه كثيراً من المحاضرات»[15].

ثاني الوقائع أن الأمن السياسي كتب إلى الملك عن ثلاثة آلاف جنيه تقاضاها شيخ الأزهر بين عامي ١٩٢٤ و١٩٢٥ للانفاق على مؤتمر الخلافة. وقد ظهرت عدة فتاوى تقطع بأن الخلافة لا تجوز لملك مصر لأنه ليس من قريش[16]. يقول طه حسين ان كتاب علي عبد الرازق في ذلك الوقت كان انتصاراً لحرية الفكر لا في مواجهة السلطة فحسب، بل في مواجهة الرأي العام أيضاً[17].

والواقعة الثالثة هي محاولة الملك أن يدفع الأمن السياسي إلى الحيلولة دون صدور قانون النائب يوسف الجندي الذي ينزع سلطة الملك على الأزهر وأن تكون من اختصاص الحكومة بترشيح رئيس الوزراء لخمسة ينتخب منهم رجال الأزهر واحداً يُصدر الملك مرسوماً بتعيينه لخمس سنوات، وتخضع ميزانية الأزهر لرقابة البرلمان. لم تنجح محاولة الملك والأمن السياسي في سحب مشروع القانون بل جرى تعديله قليلاً بحيث لا تتحدد مدة المشيخة ويستعاض عن فكرة الانتخاب بأن يباشر الملك سلطته عبر رئيس الوزراء. وقد عرض المشروع على البرلمان فأقره وصدر في مايو ١٩٢٧[18]. ولم يكن طه حسين بعيداً عن محاولات تحرير الأزهر من سلطة الملك، وأن يكون أمره موكولاً للحكومة والبرلمان والأزهريين أنفسهم.

والسمة المشتركة الخامسة هي الصدى المكثف في ردود الفعل من جانب «الرأي العام» فكما كانت هناك مؤلفات عديدة تخاصم رأي عبد الرازق في الخلافة، كذلك كان الصدى لكتاب «في الشعر الجاهلي»، إذ صدرت هذه الأعمال على التوالي: ١ ـ محاضرات الشيخ محمد الخضري. ٢ ـ الشهاب الراصد لمحمد لطفي جمعة. ٣ ـ نقد الشعر الجاهلي لمحمد فريد وجدي. ٤ ـ نقد كتاب في الشعر الجاهلي لمحمد الخضر حسين.

(١) محمد عمارة ـ معركة الاسلام وأصول الحكم ـ دار الشروق ط أولى ١٩٨٩. (ص ١٢).
(٢) محمد رشيد رضا ـ (المنار) ـ الجزء الثاني، المجلد ٣٦ عدد ٢١ ـ ٦ ـ ١٩٢٥.
(٣) المرجع السابق (ص ١٠٤).
(٤) نقلاً عن: رجاء النقاش ـ عباس العقاد بين اليمين واليسار ـ بيروت ط أولى ١٩٧٣، (ص١٠٢).
(٥) حوليات مصر السياسية ١٩٢٥ من ٧٤٥ الى ٧٤٦ و«السياسة» اليومية ١٣ ـ ٨ ـ ١٩٢٥ ومثبت في المرجع السابق لمحمد عمارة (ص ٢١).
(٦) المرجع السابق (ص ٥٦).
(٧) عن المنار ـ المجلد ٣٦ العدد الخامس في ١٨ ـ ٩ ـ ١٩٢٥ ص ٩٣ ومثبت في المرجع السابق (ص ٩١ و٩٢).
(٨) عن مرجع محمد عماره المذكور سابقاً (ص ٩٣ و٩٤).
(٩) نقلاً عن: محمد ابراهيم الجزيري في «سعد زغلول ـ ذكريات تاريخية طريفة» ـ كتاب اليوم (ص ١١٠).

والسمة المشتركة السادسة هي انتماء علي عبد الرازق وطه حسين إلى حزب الأحرار الدستوريين الذي يعبر عن «الأرستقراطية» المصرية ان جاز التعبير الاجتماعي عن كبار المُلاّك الذين سلكوا فكرياً وثقافياً سلوكاً ليبرالياً ـ علمانياً. ومن ثم فقد كان «النص» المكتوب هو موضوع المعركة في الحالتين أياً كانت الانعكاسات السياسية لهذا النص. وهي انعكاسات مركّبة تتداخل فيها الأفعال وردود الأفعال والمناورات الحزبية والمصالح، والحيز الأقل تحتله «المبادىء» و«الأفكار».

والسمة المشتركة السابعة هي أن عبد الرازق وطه حسين شاركا في مصادرة النص المكتوب دون التراجع عن المضمون، ولكنهما لم يستمرا في المواجهة، بل ظل كلاهما في جهاز الدولة وعادا إلى موقعهما من السلطة حتى شغلا في فترتين متتاليتين المنصب الأول لوزارة المعارف. وراح طه حسين يكتب في التاريخ الاسلامي، بينما كتب عبد الرازق «الاجماع في الشريعة الاسلامية» دون التطرق سلباً أو إيجاباً إلى سابق مواقفهما.

وبالرغم من هذه السمات المشتركة التي تبلور مرحلة الصعود والانحدار في التاريخ المعاصر لاشكالية المثقف والسلطة الثلاثية (الأجنبي والعرش والتحالف الضمني بين كبار المُلاّك والبرجوازية الناشئة)، فإن هناك عدة اختلافات هامة:

أولها أن الشيخ علي عبد الرازق أولاً وأخيراً هو المثقف الداعية الذي كان امتداداً لبعض جوانب أساسية في الشيخ محمد عبده، بالرغم من أن موضوع الخلافة ليس واحداً من هذه الجوانب. ولكن عبد الرازق داعية لم يكتمل ولم يستمر. وكان توقفه علامة فارقة في تاريخ «الاصلاح الديني» الحديث، إذ أن الفراغ الذي نفترض في هذه النقطة كان هناك من يستعد لملئه على الفور من جانب النقيض للاصلاح: وهو السلفية الراديكالية التي أثمرها الإجهاض العام للثورة (= سقوط النهضة). أما طه حسين فهو مثقف المشروع، الامتداد المستقيم لرفاعه الطهطاوي في عصر جديد دخلت فيه البشارة الأولى الامتحان العرابي بما يشتمل عليه من تمصير للمؤسسة العسكرية وارتباط هذا التمصير بالقوام الاجتماعي الوطني، ثم وصل الاختبار العرابي إلى القيادة المدنية للشارع السياسي. طه حسين المثقف الشامل قد توقفت منه أجزاء وبقيت منه أجزاء لأنه لم يثبت على موقعه السياسي (الانتماء لحزب الأحرار) بل تدرج في الانتقال حتى أصبح وزيراً عام ١٩٥٠ في حكومة «الوفد» مروراً بشعاره الشعبي «العلم كالماء والهواء» ومشروعه السابق (١٩٣٨ ـ ١٩٣٩) في كتابه أو مذكرته «مستقبل الثقافة في مصر». ولا يتناقض تطور التعبير الاجتماعي في كتابه القصصي «المعذبون في الأرض» (١٩٤٩) مع عقلانيته في استحضار التاريخ الاسلامي. ولكن الأيديولوجيا الاجتماعية تختلف عن الفكر الذي لم يعرف تطويراً لما تضمنه «في الشعر الجاهلي» حيث أصبح المفكر سياسياً في صفوف الحزب الذي كان أحد نوابه هو من أبلغ النائب العام «بإلحاد» طه حسين، وكان زعيمه هو صاحب السخرية المرة «وما علينا إذا لم تفهم البقر».

ثاني الاختلافات هو مضمون النص، فالشيخ علي عبد الرازق لم يهمل قط الاستشهاد بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية في إثبات خلو النص الديني من الخلافة كأحد أركان الاسلام. وهو بذلك يصوغ فصل الدين عن الدولة صياغة إسلامية، أي انها علمانية لا تتناقض مع جوهر الدين. وهي نتيجة مرجحة من بحث طه حسين أيضاً، ولكن بحث عبد الرازق من شأنه التأويل السياسي المباشر الذي لا يجرم على ملك بعينه (فؤاد) من الخلافة فقط، وإنما يجرم الخلط الأوتو ـ ثيوقراطي بين السلطة السياسية والدين. ولم تكن هذه مهمة طه حسين، ولا علاقة لها من قريب أو من بعيد بالنص الذي يشكك في شعر الجاهلية وينسب إليه صفة الانتحال. وفي سياق البحث، يقول طه حسين بعد عشرين عاماً على معركته: «شككت في بعض المعتقدات التي لا تمس الدين، وإن كانت قد ذكرت في القرآن أو في الأحاديث النبوية»[19]. وهو نص لا يباشر القول في السياسة أو في السلطة، وان باشر التفلسف ومحاولة استخدام بعض أدوات المنهج العلمي. لذلك كان تأثيره قوياً على «الرأي العام الشعبي» أولاً، وقد خرجت المظاهرات الأزهرية وبرقيات الأعيان والتجار والعلماء، بينما لم تخرج مظاهرة واحدة في معركة علي عبد الرازق.

ثالث الاختلافات هو أن إضعاف الأزهر ليس له نظير في «الجامعة»، بل كان أمرها على العكس تماماً. لذلك كان «أداء» المحاكمة التي أقامتها هيئة كبار العلماء لعلي عبد الرازق تجسيماً لمحاولات السلاطين والملوك المستمرة وضغوطهم لإلحاق الأزهر بسلطتهم، فقد كانت محاكمة شكلية، ومع ذلك فقد انتهت بالمداخلات السياسية ـ إلى فصل مؤلف «الاسلام وأصول الحكم».

أما علي الشمسي باشا وزير المعارف الوفدي وقتئذ، فقد وقف في مواجهة المطلبين بفصل طه حسين من الجامعة داخل البرلمان قائلاً:

«اننا نطمح أيها السادة النواب في أن تكون الجامعة معهداً طلقاً للبحث العلمي الصحيح»[20]. وكان طه حسين قد تمكن بالفعل من القاء محاضراته في الشعر الجاهلي على طلابه، ولم تبدأ المعركة إلا بعد تحول المحاضرات إلى كتاب، وقد بدأت وانتهت خارج الجامعة التي تزامن مولدها الرسمي (١٩٢٥) مع انجازات الثورة (= النهضة) المجهضة. أي أن الاصلاح الديني للمثقف الداعية كان قد توقف، ولكن ذاكرة الشرعية كانت قد شقت لنفسها مسارب أخرى في مقدمتها الجامعة كجزء رئيسي من حق المعرفة أو «المنبر». وكانت هناك نتائج لتوقف المثقف الداعية، ولاستمرارية المثقف التقني ـ الخبير الذي تمثل في «القضاء» إذ تحوّل وكيل النائب العام محمد نور بشأن «في الشعر الجاهلي» إلى وثيقة لحرية الفكر بين وثائق الشرعية الدستورية الجديدة، وكذلك استمرارية مثقف المشروع الذي لم يقتصر على كتاب «مستقبل الثقافة في مصر» لطه حسين، وإنما تعددت المشاريع الوطنية البديلة للسلطة الأجنبية حيناً أو للسلطة الأجنبية وسلطة القصر أحياناً أو لسلطة الأجانب والقصر والباشوات جميعاً. وكلها رموز سياسية للمتغيرات الاجتماعية الزاحفة على خريطة القوام الطبقي.

وبالنسبة لتوقف المثقف الداعية وإصلاحه الديني، تجدر الإشارة أولاً الى أن هناك خيطاً يصل بين اصلاحات وتجديد محمد عبده وموقف قاسم أمين من المرأة ورأي علي عبد الرازق في الخلافة وجرأة طه حسين على المحرمات أو المقدسات. هذا الخيط هو اتهامهم جميعاً بالإلحاد. والمقصود هو خروج المثقف الداعية (محمد عبده ـ علي عبد الرازق) والمثقف التقني ـ الخبير (قاسم أمين) ومثقف المشروع أو المثقف الشامل (طه حسين) على الشرعية. أي أن التحولات التي بلورها القوام الاجتماعي المتطور في مؤسسات: القضاء والجامعة

(١٠) نقلاً عن خيري شلبي في «محاكمة طه حسين». المؤسسة العربية للدراسات. بيروت ١٩٧٢ (ص ٦٥٥).
(١١) المرجع السابق من ص ٦٠ إلى ص ٦٨.
(١٢) من خطبة أمام الجماهير المحتشدة حول «بيت الأمة» نقلاً عن جمال سليم في «البوليس السياسي يحكم مصر». القاهرة للثقافة العربية ١٩٧٥ (ص ٨١).
(١٣) المرجع السابق (ص ٧٧ و ٧٨).
(١٤) المرجع السابق (ص ٧٩).
(١٥) المرجع السابق (ص ٧٧).
(١٦) المرجع السابق (ص ١٢٨).
(١٧) طه حسين . مرجع سابق (ص ٦٤).
(١٨) جمال سليم (ص ١٢٩).
(١٩) طه حسين . مرجع سابق (ص ٦٣) وقد ورد النص أصلاً في Cahier du Sud عام ١٩٤٧.
(٢٠) نقلاً عن جمال سليم في المرجع المذكور سابقاً (ص ٨٣).

والصحافة قد خرجت على سلطة الدولة. وهناك «زعم» من هذه المؤسسات الثلاث بانها جزء لا ينفصل عن النظام بما يشتمل عليه من «معارضة» و«تعددية»، وانها تحتفظ لنفسها بالحقوق الثلاثة أيضاً: حق المساواة، العدالة أو «القانون»، وحق التغيير «الثورة» وحق المعرفة «المنبر». هذا الزعم المضمر أو السافر، المنطوق أو المكتوب، المكبوت أو المسكوت عنه يرى أن «السلطة» ذاتها لم تصدر بالاحتلال الأجنبي المباشر سلطة واحدة. هناك سلطتان واضحتان هما السلطة الأجنبية والسلطة «الوطنية». ثم هناك داخل السلطة الوطنية (= المحلية) سلطتان: القصر والحكومة. وداخل الحكومة هناك كبار الملاك والبرجوازيون الجدد يتحالفون منا ويفترقون معظم الأحيان. وهناك كذلك الى جانب سلطة الدولة ما نشأ عن التطور الاجتماعي للقوام شبه الطبقي من «رأي عام» له سلطته هو الآخر، بجذوره من العادات والأعراف والتقاليد والقيم التي يعكسها العقل الجمعي والسلوك النمطي. هناك أخيراً السلطة الخفية والظاهرة للعقيدة الشائعة.

هذه التعددية في تجليات السلطة وقد ارتبطت بالتطور الاجتماعي، فإنها تسبغ الشرعية على الذاكرة التي تجسدها تعددية المؤسسات في المجتمع المدني، لأن الشرعية الجديدة هي الشرعية الدستورية، وقد أصبحت القيمة البديلة والعيار البديل للشرعية الأوتو-ثيوقراطية؛

وكانت النتيجة الأولى والكبرى لتوقف داعية الاصلاح الديني وانكسار النهضة هو ميلاد داعية السلفية الراديكالية والدعوة للابقاء على الشرعية الثيوقراطية. كانت الدعوة صريحة إلى فصم العرى بين «التراث والعصر» أو «الاسلام والغرب» وانهاء ما يسمى «النهضة» وبالذات معادلتها التوفيقية. كانت هذه راية الاخوان المسلمين التي رفعها الشيخ حسن البنا (١٩٠٦ - ١٩٤٩) عام ١٩٢٨ بعد ثلاث سنوات فقط من معركة «الاسلام وأصول الحكم» وعامين فقط من معركة «في الشعر الجاهلي». وعلى الفور أصبح النص الديني مصدر الشرعية ونظاماً للحكم وهوية. كان الداعية الراديكالي قد استعاد الوجه السياسي للمثقف الداعية، وامتلك حق التغيير (= الثورة) الى النموذج الاسلامي المتحقق في الماضي، فهي ثورة مضادة للثورة الناهضة والمنكسرة في آن: إذا كان التعبير ممكناً أي إذا كانت استعادة الماضي بهذا المعنى ممكنة. ولكنه ليس «الماضي» تماماً، وإنما هو «نقطة» خارج التاريخ، عالم كامل بذاته مغلق كالدائرة المنفصلة عن غيرها. لذلك فالتراث ليس تراثاً وإنما هو الحياة ذاتها، حياة «الاسلام» المكتفية بنفسها وليست حياة المسلمين أما العالم خارج هذه الحياة فهو دار الكفر أو دار الحرب.



نشأ حسن أحمد عبد الرحمن البنا «الساعاتي» في المحمودية محافظة البحيرة لأب يعمل مأذوناً وإماماً لمسجد «وساعاتياً» وكان - للمفارقة - تلميذاً لمحمد عبده في الأزهر. وفي سن الثانية عشرة انتقل حسن البنا من الكتّاب إلى المدرسة الابتدائية حيث يصبح عضواً في «جماعة السلوك الاجتماعي» وأيضاً في «اخوان الحصافية»، وهي جماعة الصوفية. وفي الثالثة عشرة كوّن مع أحمد السكري جمعية الحصافية، وفي الرابعة عشرة التحق بمدرسة المعلمين الأولية في دمنهور. وبعد تسع سنوات أخذ البنا مكانه في دار العلوم عام ١٩٢٣. ومن طلاب الأزهر ودار العلوم قام البنا وزملاؤه بتشكيل مجموعات للوعظ والارشاد في المساجد والمقاهي. وكانت المكتبة السلفية قد تكونت محي الدين الخطيب ورشيد رضا وفريد وجدي وأحمد تيمور.

من الواضح على هذا النحو أن حسن البنا قد نشأ في أسرة تنتمي إلى احدى شرائح الحدّ الأدنى من الطبقة المتوسطة، وهي أسرة يلعب فيها «التدين» دوراً مركزياً بحكم العمل الذي يمارسه الأب والاتجاه التعليمي الذي سار فيه الابن. ومن ناحية اخرى يبدو التمرد والطموح من صفات الابن المبكرة، بمشاركته وقيادته لتنظيمات مدرسية يتصل محتواها بالأخلاق والدين. وهو يتخرج من دار العلوم التي أسسها علي مبارك. وفي ١٩٢٧ يعمل حسن البنا في تعليم اللغة العربية في محافظة الاسماعيلية، وهو عمل يحمل معنى الترقي الاجتماعي دون الخروج على صفوف الشريعة الاجتماعية التي ينتمي إليها والتي سوف تستند إليها دعوته فيما بعد. ولأن البنا لم يعمل بمفرده في صباه، كذلك الأمر في شبابه فقد حصل على عضوية جمعية الشبان المسلمين التي كانت قد ظهرت عام تعيينه مدرساً ١٩٢٧ وهو العام الذي أصبح فيه مراسلاً لمجلة «الفتح» التي كان يحررها محي الدين الخطيب أحد قادة الشبان المسلمين حينذاك[٢١]. لم يكن حسن البنا في هذه المرحلة أكثر من سلفي تقليدي ينشد «الرجوع إلى كتاب الله وسنة رسوله وتطهير العقول من الخرافات والأوهام وإرجاع الناس إلى الدين الحنيف»[٢٢]. وهو لا يختلف في هذه الدعوة عن محمد بن عبد الوهاب مؤسس الحركة الوهابية في شبه الجزيرة خلال القرن التاسع عشر. وبالرغم من ان «الاخوان المسلمين» قد نشأت في الأصل جمعية خيرية ساهمت في إنشائها الشركة العالمية لقناة السويس بخمسمائة جنيه مصري، إلا أن حسن البنا كان يوجه الخطاب إلى أعضائها قائلاً: «أنتم لستم جمعية خيرية ولا حزباً سياسياً ولا هيئة موضوعية الأهداف محددة المقاصد، ولكنكم روح جديدة يسري في قلب هذه الأمة»[٢٣]. وسوف يبقى هذا التعميم والاطلاق والتجريد صفة ملازمة لخطاب الإخوان المسلمين عموماً، وحسن البنا خصوصاً، لأنه يضفي لوناً من الغموض والعاطفية بديلاً لأي التزام فكري أو صياغة برنامجية. ولم يحدث قط أن تحولت «الجماعة» إلى حزب، أو قدمت تحليلاً سياسياً لأوضاع مصر في مرحلة معينة، أو برنامجاً يعالج هذه الأوضاع. لذلك كان حسن البنا صادقاً حين قال انه ليس من أهداف «محددة»، وحين وصف الجماعة بأنها «روح»، فهذا الغموض يتيح له الامساك بأي هدف والانتقال منه إلى آخر دون ضابط، ويبيح لهذه «الروح» أن تتجسد في أي شكل في أي وقت عبر الشعارات العامة الداعية إلى «ماض» خارج التاريخ. ثم بدأت مصر تشهد رجالاً يرتدون زياً خاصاً ويحملون علامة خاصة، فهم يضعون «شالاً» فوق الكتفين يزوده بعضهم بجيب كبير يتدلى على الصدر يوضع فيه مصحف ظاهر[٢٤]. وكانت «تعليمات الجماعة لأعضائها تحتم في مطلع الثلاثينات أن يضع العضو في خنصر اليد اليمنى خاتماً من الفضة ذي عشرة أضلاع وبه سيفان متقاطعان ومصحف»[٢٥]. وفي عام ١٩٣٥ أنشئت فرقة «الجوالة»، وأقر المؤتمر الثالث للجماعة «أن الاسلام قانون شامل لنظام الدنيا والآخرة»، و«أن راية الإسلام يجب أن تسود البشر وان مهمة كل مسلم تربية العالم على قواعد الاسلام» و«على كل مسلم أن يعتقد ان هذا المنهج كله من الاسلام وان كل نقص منه نقص من الفكرة الاسلامية الصحيحة»[٢٦].

غير أن المؤتمر الخامس عام ١٩٣٩ ينتقل إلى نوع وقدر من التحديد يصف الجماعة بأنها كل شيء فهي «دعوة سلفية وطريقة سنية وحقيقة صوفية ومنظمة سياسية وجماعة رياضية ورابطة علمية ثقافية وشركة اقتصادية وفكرة اجتماعية»[٢٧]. وفي هذا المؤتمر نفسه

يخاطب حسن البنا قواعد الجماعة «في الوقت الذي يكون فيه منكم معشر الاخوان المسلمين ثلاثمائة كتيبة قد جهزت كل منها نفسياً وروحياً بالايمان والعقيدة وجسمياً بالتدريب والرياضة، في هذا الوقت طالبوني بأن أخوض بكم لجاج البحار وأقتحم بكم عنان السماء، وأغزو بكم كل عنيد جبار، فاني فاعل ان شاء الله»(٢٨).

اتضح في هذا المؤتمر ان المثقف التقليدي إذا تحول إلى داعية بمواجهة الشرعية الدستورية وفي مقابل الثورة الوطنية الديموقراطية، فانه يستعيض عن «الفكر» بالعقيدة الدينية وعن القواعد الشعبية أو الجمهور الحزبي بالكادر «الرياضي» المسلح. ويصبح الانقلاب شبه العسكري هو أسلوب التغيير، والتمهيد له لن يكون بغير الارهاب. لذلك تتشكل بعد فرق الجوّالة «كتائب أنصار الله» ثم ينشأ نظام الأسر ١٩٤٣ وأخيراً «الجهاز الخاص» الذي سمي إعلامياً بالجهاز السري.

وفي خضم الصراع والاستقطاب الذي عرفته مرحلة الثلاثينات وقد بدأت باحتدام الأزمة الاقتصادية العالمية وتوسّطها تعاظم المدّ النازي جنباً إلى جنب مع التوقيع المصري - البريطاني على معاهدة ١٩٣٦ (إلغاء الامتيازات الأجنبية ورفع اليد عن الإدارة المصرية والجيش المصري بانسحاب القوات البريطانية من العاصمة إلى القنال) وانتهت باشتعال الحرب العالمية الثانية. وهي المرحلة التي شهدت نمو الاخوان المسلمين و«مصر الفتاة» و«الحزب الوطني الجديد». وكانت هناك اختلافات بين التنظيمات الثلاثة، فالأخيران يصوغان محلهما السياسي في إطار «الحزب» صاحب البرنامج. ولكن «مصر الفتاة» تنشىء فرقة «القمصان الخضر» وهي أشبه بالمليشيا وتتأثر أيديولوجيتها بالنازية الصاعدة. ويؤلف فتحي رضوان من قادة الحزب الوطني كتاباً عن موسوليني. وتتفق الأحزاب الثلاثة حول الدين الاسلامي كعقيدة شاملة للدنيا والأخرة، ولكن الحزب الوطني ومصر الفتاة يرتضيان الشرعية الدستورية. ولكنهما يتفقان مع الأخوان المسلمين في «الارهاب» كأسلوب للتعامل مع الاحتلال البريطاني ومشايعيه من المصريين. ولذلك تشابهت التنظيمات الثلاثة - مع بعض الفوارق - في الاعتماد على النخبة المعزولة بنيوياً عن الجماهير الحزبية، ومنها تنبثق الطلائع المسلحة بالعنف والتي تستهدف الاغتيال الفردي.

كانت هذه الخصائص هي المناخ الذي اقترح فيه الأمير محمد علي تنصيب فاروق ملكاً عام ١٩٣٧ في حفل ديني. وكان الاقتراح احدى محاولات علي ماهر والشيخ المراغي شيخ الأزهر لاحتواء الملك الشاب واستقطابه في مواجهة حزب الوفد الليبرالي المؤيد من الأغلبية. وقد رفض مصطفى النحاس رئيس الوزراء آنذاك الاقتراح من أساسه معلناً ان هذا «اقحام للدين فيما ليس من شؤونه وإيجاد سلطة دينية خاصة بجانب السلطة المدنية» ووقف في مجلس النواب يقول «الاسلام لا يعرف سلطة روحية، وليس بعد الرسل وساطة بين الله وعباده. وليس أحرص مني ولا من الحكومة التي أتشرف برئاستها على احترام وتنزيه الاسلام، كما انه ليس أحرص منا على الالتزام بأحكام الدستور، ولكن الاحتفال بمباشرة جلالة الملك لسلطته الدستورية شيء آخر، فهو مجال وطني يجب أن يتبارى فيه سائر المصريين مسلمين وغير مسلمين». ولكن الاخوان المسلمين عقدوا مؤتمراً احتفالاً باعتلاء الملك للعرش، وهتفوا للملك: نهبك بيعتنا وولاءنا على كتاب الله وسنّة رسوله(٢٩). وبينما كان الوفديون يهتفون «الشعب مع النحاس» هتف الاخوان المسلمون «الله مع الملك» [الأهرام والبلاغ ٢٢ - ١٢ - ١٩٣٧]. ويستكمل مصطفى النحاس هذه الصورة التي تجسد الصراع في بنية الدولة ذاتها بين الليبرالية والأوتوقراطية وبين العلمانية والثيوقراطية، فالشرعية الدستورية ظلت طرفاً في الصراع ولم تنفرد قط بالسلطة، فيقول رئيس الوزراء الوفدي: «ظهرت بوادر التآمر قبل سفرنا إلى مونترو ولحضور مؤتمر الغاء الامتيازات الأجنبية فقد قامت ضجة تنادي بأنه يجب جعل الشريعة الاسلامية أساساً للتشريع المصري وأن تطبق قواعدها تمام التطبيق، وان يفصل بين الطلاب والطالبات في الجامعة. وكان الغرض من ذلك وضع العراقيل وإقامة الحوائل في سبيل اتفاقنا على سريان تشريعنا المصري على الأجانب المقيمين بيننا»(٣٠). ويعلق عباس محمود العقاد: «يسير علينا أن نعرف من أين تتلقى تلك الجماعات المتدنية أزوادها ونفقاتها، ولماذا تتوجه بالدعوة المزيفة إلى هذه الوجهة التي لا وجهة غيرها أمام تلك الجماعات لخدمة المطامع الدكتاتورية.. انها جاسوسية مأجورة تتوارى بالاسلام للايقاع ببلاد الاسلام، لأن نجاح الدعوة الدكتاتورية لن ينتهي إلى مصلحة المسلمين ولا إلى سيادة المسلمين، وإنما ينتهي إلى ضياع المسلمين» [الدستور ٢٧ - ٧ - ١٩٣٩]. ولاشك أن العقاد بالغ في هذا التوصيف الذي مال به إلى الانفعال ونأى عن التحليل. ولكنه يدل على مدى التعقيد في المشهد السياسي الذي قاد المثقف التقليدي إلى السلفية الراديكالية بدلاً من الإصلاح الديني، وعزله عن الناس بين أسوار النخبة المسلحة، وانفصل به عن الفكر فلجأ إلى غموض المشاعر فكان «الارهاب» وسيلته في «الحوار» مع رموز الأقليات الدستورية كأحمد ماهر والنقراشي، واختصم مع مؤيديه وفي مقدمتهم الملك. وكانت النتيجة هي اغتيال داعية الشرعية التقليدية. وهي النتيجة التي ستتكرر فيما بعد وكأنها قانون: رأس السلطة التابعة للأجنبي يتدثر بالغطاء الديني ويدعم الجماعة السياسية الدينية لإرهاب خصومه، وإذا بالأمر ينتهي والجماعة في مواجهته سواء في «شخص» من أنصاره أو في شخصه مباشرة. ثم لا ينتهي الأمر بغير الارهاب المضاد سواء أكان ارهاب الدولة المقنن بالشرعية الدستورية (حكم الاعدام) أو الارهاب العادي (الاغتيال). وأخيراً يستمر الارهاب السياسي باسم الدين طالما بقيت الشرعية الدستورية نهباً للصراع بين الليبرالية والاوتوقراطية وبين العلمانية والثيوقراطية، بكل ما يعنيه ذلك من تداخل بين المتناقضات، ومن حلول وسطية للصراع الاجتماعي وانكسارات معادلة النهضة وارتباكات في صياغة الهوية.

وكما أن معاهدة ١٩٣٦ بين مصر وبريطانيا كانت تصوغ الحدّ الأقصى السياسي لانتصار وانكسار ثورة ١٩١٩ فان تعاظم السلفية الراديكالية لم يكن الظاهرة الوحيدة في الساحة، ولكنها استطاعت أن تستدرج أقطاب الفكر الليبرالي إلى منازلتها على أرضها فكتب أحمد أمين وهيكل وطه حسين والحكيم والعقاد هذا الحشد من «الإسلاميات» العقلانية بمختلف اتجاهات وينابيع الفكر العقلاني. غير أن النتيجة الكبرى الثانية، بعد ولادة وتطور الاخوان المسلمين، كان هذا الصُدْع في الصف الوطني الديموقراطي، سواء بجملة الانشقاقات في حزب الأغلبية وخروج بعض كبار المثقفين من صفوفه، أو بما يمكن تسميته «أزمة العقاد» كاتب الوفد الأول.

لم يحل انتماؤه الوفدي دون الانحياز «للحرية» الشيخ علي

الاطلاق والتستر بالدين صفتان ملازمتان لخطاب «الاخوان»

عبد الرازق في أن يكتب ما يشاء. وهو دليل مبكر على موقفه من الاوتوقراطية. ولم يحل انفصاله عن الوفد بعدئذ من الهجوم على الاخوان المسلمين. وهو دليل على موقفه من الثيوقراطية. وفي الحالين، كان هو الذي قال عن عرابي انه «كان رجلاً مخلصاً خذلته الحوادث وانقلبت عليه المآرب السياسية والدسائس الأجنبية ففشل في حركته فشلاً لا حيلة له فيه، وهو ناقم من حكم لا يملك إلاّ النقمة عليه، وماض في طريق لا يملك إلاّ المضيّ فيه»[٢٧].

وجهان لأزمة العقاد، الأول هو الوجه الايجابي في أول الثلاثينات حين قدمته النيابة في الثاني عشر من اكتوبر للمحاكمة التي جرت وقائعها في ديسمبر ١٩٣٠ وانتهت بالحكم عليه بالسجن تسعة أشهر، خرج بعدها في ٨ يوليو ١٩٣١. كان العقاد قد كتب عدة مقالات يدافع فيها عن الدستور ووقف في البرلمان يندد بمن يجرؤ على العبث بالدستور حتى إذا كان «أكبر رأس» في البلاد. تقول الحيثيات «ان المطلع على هذه المقالات يجد الأدلة على أن المتهم قد اقترف جريمة العيب في الذات الملكية الرفيعة». وقد دافع مكرم عبيد عن العقاد قائلاً: «إن هذه القضية التي تبدو في الظاهر بين النيابة والاستاذ العقاد هي في الحقيقة بين الرجعية والدستور (. . .) وما العقاد إلاّ خصم للرجعية عنيد (. . .) ولكن ما هي الرجعية التي عناها العقاد؟ هي كل فكرة أو هيئة أو شخص مسئول عن العبث بالدستور أو بحريات البلاد في أي زمن من الأزمان»[٢٨].

ها هو المثقف التقني، الخبير يستمر امتداداً لحق العدالة من قاسم أمين في قضية النديم إلى محمد نور في قضية طه حسين إلى مكرم عبيد في قضية العقاد: القانون (= أو القضاء) كضلع ثابت في مثلث ذاكرة الشرعية.

كان العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) جزءاً من المثقف الجماعي الجديد، حزب الوفد ومشروعه الذي يرفع عالياً راية الشرعية الدستورية. وكان اللسان الأعمق تعبيراً عن الفئات الشعبية في إطار الحزب. وقد كتب مقولتين أساسيتين خلال شهر واحد: الأولى «ان الاستبداد لا يقف عند حد» (المؤيد الجديد ٢٥ - ٨ - ١٩٣٠) والثانية «ان مصيبة الرجعية على هذا البلد أكبر من مصيبة الاحتلال. انها هي التي مهدت له واستعانت به وأوقعت البلد في البلاء الذي أدى إليه. لولا كراهة الدستور القديمة في نفوس هؤلاء الرجعيين ولولا التكبر عن الاعتراف للفلاحين العبيد بالحرية العصرية، لما حدثت في مصر تلك الأحداث التي نعاني من جرائرها إلى اليوم، فالرجعية هي السوس الناخر في أبدان هذه الأمة من قديم الزمان. والرجعية هي أصل المصاب وسبب الاحتلال، وهي العدو الأكبر الذي يجب أن يبرز على حقيقته ليكون الجميع على بيِّنة من أمره»[٣٠]. هذا البُعد الراديكالي سوف يختفي من حياة العقاد وفكره بعد خمس سنوات فقط حين انشق على الوفد وانضم إلى «السعديين» الرجعيين أيضاً فلم يكن الاخوان المسلمون والملك فقط ممن كان يعنيهم بالرجعية. ولكنه افتتح أزمته الثانية باختلاف سياسي حول تأييد الوفد لحكومة توفيق نسيم (١٩٣٥) الذي رأى العقاد انه يجب معارضتها فقال له مصطفى النحاس: أنا زعيم الأمة فما عساك أن تصنع يا عباس يا عقاد؟ فأجابه: أنت زعيم الأمة لأن هؤلاء انتخبوك (مشيراً إلى بضعة أشخاص من أعضاء الوفد)، ولكني كاتب الشرق بالحق الإلهي»[٣١]. وكانت هذه آخر لحظات العقاد في الصف الأمامي من حزب الوفد. ولكن من الصعب أن تكون هذه «اللحظة الأخيرة» هي السبب في انفصاله - كمثقف - عن حزب الأغلبية وانضمام أحد أحزاب الأقلية الدستورية. وانما هي «نقطة الافتراق» التي توجز النهاية والبداية معاً، فقد تحول صاحبها بعدئذ إلى «العقاد الثاني» أحد أعمدة المحافظة في النقد الأدبي والفكر الاجتماعي - السياسي على السواء. وعلى هذا النحو فقد تبادل المواقع الحزبية مع طه حسين الذي كان في طريقه للانتقال من صفوف الأحرار الدستوريين إلى صفوف الوفد، وبالذات إلى البعد الاجتماعي الأعمق الذي كان يميز العقاد. وبالرغم من أن طه حسين قد صار وزيراً ولم يخرج طيلة عمله الجامعي على جهاز الدولة، بينما كان العقاد أغلب الوقت خارج هذا الجهاز، إلاّ أنه كمثقف أصبح ينتمي إلى الأقلية الدستورية التي شكلت «عصب» النظام المثلث السلطات: الاحتلال والقصر وكبار الملاّك.

ولا تنبع أهمية سلامة موسى من ريادته للفكر الاشتراكي الممتزج بالديموقراطية الليبرالية والمعتمد أساساً على التربية الثقافية فقط، وإنما لكونه في شخص المفرد لعب دوراً تأسيساً في حياة المثقف الهامشي (= الراديكالي) من خارج جهاز الدولة، فهو لم يعمل قط في احدى مؤسساتها، واعتمد على ميراثه من والده في انشاء المجلات والصحف ونشر الكتب التي تناولت رؤياه الموسوعية الشاملة بالتفصيل، في نظرية التطور والمساواة بين الرجل والمرأة والتصنيع والعلم والعدالة الاجتماعية والبلاغة العصرية في اللغة وحرية الفكر. وقد شارك في تأسيس الحزب الاشتراكي الأول عام ١٩١٨ وخرج منه عند تحوله إلى حزب شيوعي مما يؤكد انتماءه الفكري والاجتماعي إلى تمصير الاشتراكية الفابية. وكان سلامة موسى أول من كتب حول «حرية الفكر وابطالها في التاريخ» عام ١٩٢٧ و«حرية العقل في مصر» عام ١٩٤٥. وبين التاريخين تعرض للاضطهاد المستمر باغلاق مجلاته وصحفه ومنعه من العمل. ودخل الحبس الانفرادي عام ١٩٤٦ متهماً بالترويج للجمهورية مكان الملكية. وهو الذي قال عن عرابي انه «أقدس شخصية في تاريخنا». وهو الذي قال بعد ثورة ١٩٥٢ «ويجب أن أعترف في ألم أن أدباءنا الكبار لم يعملوا قط للثورة على الأوضاع الخسيسة التي كان يستند إليها نظام الحكم». وهو ذاته التقييم الذي انتهى إليه مثقف مختلف هو فتحي رضوان. ويستطرد سلامة موسى «ولي الحق أن أفخر بأنني لم أكن كذلك»[٣٥]. ويؤيده فتحي رضوان في ذلك. ثم يقول «عندما أراجع حياتي التأليفية أحس الاسف أكثر مما أحس الفرح، ذلك أنه كان يمكنني أن أنفع بلادي أكثر لو أني كنت على حرية تامة في التأليف. ولكني كنت أحس التوتر في ضميري وأقف حائراً فترات يظل فيها عقلي حائراً بين أن اكتب ما يجب أن أكتب ما يمكن. وانتهي إلى ما يمكن وأترك ما يجب أن أترك الحسن إلى ما هو دونه»[٣٦]. ولولا أن سلامة موسى كان قبطياً لأصبح امتداداً لعبد الله النديم. ولكن انتماءه القبطي لم يحل دون التأثير العميق، بالرغم من هامشيته، في اليسار الراديكالي.

وهكذا كان الوضع عشية تمصير الجيش للسلطة الوطنية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢: صعود نسبي للرْديكاليين من سلفيين واشتراكيين، وتمزق حاد في صفوف الليبراليين وانهيار تدريجي للشرعية الدستورية، وكانت اشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة في مفترق الطرق. □

(٢١) رفعت السعيد. حسن البنا مؤسس حركة الاخوان المسلمين. دار الطليعة، ط ثانية. بيروت ١٩٧٩.
(٢٢) حسن البنا. مذكرات الدعوة والداعية. ص ١٦.
(٢٣) حسن البنا. بين الأمس واليوم. ص ٢١.
(٢٤) عبد الباسط البنا. تاج اسلام وملحق امام. القاهرة ١٩٥٢.
(٢٥) حسن البنا، مذكرات الدعوة والداعية (ص ٢١٧).
(٢٦) المرجع السابق ص ١٨٣.
(٢٧) ص ١٤ من المؤتمر الخامس ومثبت في كتاب رفعت السعيد (ص ١٠٤).
(٢٨) ص ٢٤ من بيان المؤتمر الخامس ومثبت في المرجع السابق (ص ١٠٥).
(٢٩) عن رفعت السعيد (ص ٢٥٢).
(٣٠) المرجع السابق (ص ١٦٤).
(٣١) عن «المؤيد الجديد» ١٦ - ٩ - ١٩٣٠ ومثبت في: رجاء النقاش. عباس العقاد بين اليمين واليسار. المؤسسة العربية للدراسات. بيروت ط أولى ١٩٧٣ (ص ٧٤).
(٣٢) منشور في جريدة مصر ٢٧ - ١٢ - ١٩٣٠ ومثبت في رجاء النقاش (ص ٢٦١).
(٣٣) عن رجاء النقاش (ص ٧٠ و٧١).
(٣٤) رجاء النقاش. المرجع السابق (ص ١٠٩).
(٣٥) سلامة موسى. تربية سلامة موسى. ط ثانية (د.ن) ص ٣١١.
(٣٦) المرجع السابق (ص ٢٣٧ و٢٣٨).

ادب العقارات

بابلو سعيدة

■ لكل نمط معيشي مفرداته الخاصة ودلالتها المتميزة، لذا فإن الشكل والمضمون ـ تقنية المفردة وبعد دلالتها الاجتماعية ـ يكونان عمارة متماسكة تخضع لعلاقة طردية مع تطور الانماط الحياتية.

القصيدة والثأر، المضافة والفروسية، مفردات وظفت لصالح النبلاء في أدب العقارات والحكايات الشعبية حيث نجد شاعراً وابن ملك تتغنى به الأجيال جيلاً بعد جيل، وسيوفة واحدة تنقل شعباً من القهقرى الى التقدم، وكرم رجل واحد يعادل كرم قومه مجتمعين، وفارس يغير وجه التاريخ.

امرؤ القيس وعنترة، حاتم الطائي والزير سالم، مفردات نجوم طبعت في القواميس، ونحتت في ذاكرة الزمن وامتزجت بطموحات الشعبيين لتصبح بدهيات لدى الاكثرية من البشر.

ترى هل كانت تلك الشخصيات السلفية موجودة في التاريخ كحركة في الواقع المادي المعاش، أم كحركة في الذهنية المجردة؟؟. وإذا كانت موجودة في الواقع والذهنية معاً، فهل سيرها الذاتية الحياتية الشفهية منها أو الكتابية كانت صورة عن الواقع أو لوحة انطباعية تعبر عن طموحات بدلاً من الفعل الحاضري؟؟.

وهل الانسان الفاعل في التاريخ يراوح في دائرة التراث أم يعتمد القطيعة ويتواصل مع المعاصرة مباشرة أم يقيم جسراً متحركاً بين التراث والمعاصرة؟؟.

باختصار: ليست المسألة أن تلك الشخصيات السلفية والعظيمة في التاريخ كانت موجودة أو غير موجودة فاعلة أم منفعلة، وانما المهم أن فرداً واحداً في أدب العقارات كان فاعلاً وان شعباً بأكمله كان مغيباً ولا زال مغيباً. ان ادبيات العقارات التي تفسر حركة التاريخ من خلال أفراد يصعدون أو يهبطون في سلسلة لا نهائية من الاسماء، تكون محصلتها السقوط في إطار الانشائية لانها تتجاهل فاعلية التركيبة الاجتماعية في تحويل مفردات الشعبيين إلى أفعال، وتعتمد فاعلية مفردة واحدة أو شخصية واحدة في تحرير الشعبيين من أفعال الأمر والحاجة والاستلاب، مخيرين أم مكرهين.

وفي مجتمع العقارات سادت مفردات الأمانة والاخلاص والوفاء، والتي تهدف في أدب العقارات الحفاظ على الأموال المنقولة والثابتة والعائدة للاسر النبيلة، وعلى القاعدة اظهار الولاء والطاعة لأوامر الهرم. ان التحول في نمطية حياة القاعدة لا يتم بقرار، وانما من خلال تحول في نمط الحياة المعيشية لأن الانتقال التدريجي من مجتمع «الخيم والجمال والاحصنة والمناجل» الى مجتمع التصنيع والتسويق يكون أدبيات وفنيات ووجدانيات أرقى من سابقتها.

لقد وزع أدب العقارات: أن مفردتي الخير والشر يرتبطان بطبيعة النفس الانسانية، وسجل على صفحاته عمالقة ضحوا من أجل القاعدة والتي قابلت فيها بعد ـ الاحسان بالاساءة ـ.

القن يبقى قناً... لا تشتر العبد الا والعصا معه...

تعالوا أيها النبلاء لاقامة تجربة اختبار للقاعدة في محاجر ومقالع وحقول تعود ملكيتها للعامة، فهل تبقى القاعدة شريرة؟

تعالوا أيها النبلاء لاقامة تجربة ثانية لاسياد يشتغلون في معامل ومصانع تعود ملكيتها لغيرهم، فهل يبقون أسياداً خيرين؟

ان الادبيات التي تعتبر التراث هو حاضرها ومستقبلها، تراها تطبع على مفرداته أشكالاً ومضامين ثابتة على مر العصور وتعاقب الانماط الحياتية.

الشكل والمضمون ـ التقنية وبعد الدلالة ـ يشكلان عمارة متماسكة تخضع للانظمة المعيشية، وما ينبثق عنها من آداب وفنون وانسانيات.

ويتجدد المضمون كلما تغيرت الانماط المعيشية، حيث أن مضامين الكلمات في أدب العقارات تمثل تصورات ذهنية مثالية... وهي في الحقيقة تمثل تصورات اجتماعية يجددها واقع الانماط المعيشية. ان تطور الحاضر لا يتم بتكرار مقولات التراث وقوالبه، وانما يتطور من خلال مفاهيم وشروط الحاضر نفسه، وتفاعله مع بقية الجغرافيات الراقية والتقنيات المعاصرة.

ان فصيلة ما تعتمد الوعي والتنقل، قد تظهر بعض المفردات الخاصة من فروسية وثأر وكرم وذكاء، الا أن ذكاءها وظف غالباً في الصيد والثأر الدائمين... وفي مجتمع الاستقرار يأخذ الذكاء مساحة أوسع حيث الاطمئنان والامن الجماعي يؤديان الى نهضة عامة في الوسائل والاهداف.

أما مفردة الكرم من أجل الكرم فانها تخفي في طياتها الحفاظ على امتيازات النبلاء في جمع الضريبة العينية والنقدية، وسوق أفراد القبيلة للحرب من أجل تحقيق مزيد من الثروة.

وقد ارتبطت مفردة الكرم باشراف مجتمع البوادي والصحارى، حيث يسود قانون المصادرة المتبادلة.

وتبقى مفردة الثأر عرفاً ينتقل من جيل إلى جيل، وعندما كان يصل الطرفان المتناحران الى درجة تقترب من افناء الكل وتخريب المحاصيل وتعطيل التجارة، يلجآن الى عقد اتفاقيات للسلام كانت تحدد غالباً خلال فترة جني المحاصيل وتبادل السلع والمواد الضرورية.

وتعتبر حرب البسوس بين بكر وتغلب في القرن الخامس الميلادي مثالاً على ذلك، وظهور الزير سالم في الملحمة الشعبية كفارس يتحدى فرسان العالم في رفع الأثقال وسباق الاحصنة، وكمنقذ وحيد لشعبه من المجاعة والفناء.

وفي حرب داحس والغبراء في القرن السادس الميلادي ظهر الفرد البطل، الذي أنقذ قومه من الدمار الشامل... الفرد، البطل، أقوى من كل القوم في أدب العقارات والحكايات الشعبية.

البدوي يعتمد مفردة القتال تحت ضغط الحاجة اليومية ودفاعاً عن ممتلكاته الثابتة والمنقولة، كما يعتمد مصادرة أرزاق الناس عندما تدعو الحاجة الى ذلك، ويدافع بقوة عن مواشيه وأسرته ونبلائه، وبالتالي لن يتخلى انسان البوادي والصحارى مطلقاً عن خيمه ونوقه ونسائه، لان أنهاراً من الدماء سالت من أجلها، ولانها تشكل جزءاً أساسياً من وجوده ونمو شخصيته.

وتعلن أدبيات التراث أن اعطاء تفسيرات جديدة لبعض المفردات الوجدانية كالحق والصدق والشرف لا يغير مطلقاً من مضامينها الاساسية وكأن المضمون يشكل صورة مجردة خارج الوجود وأبعاده الثلاثة.

ويرى أدب العقارات أن اعطاء تفسيرات جديدة لبعض المفردات الوجدانية لا يتعارض مع الجوهر الاساسي لمضمون الكلمة مع أن التفسير الجديد يأخذ شكلاً ومضموناً متجددين كالنظر الى الحرية، فهي وسيلة وهدف وشكل ومضمون، يتجددان في آن واحد تجدد مياه نهر دائم الجريان. □

الوطن بلا حرية مقبرة

عذاب الركابي
كاتب من العراق

■ «جئتُ إلى هذا العالم لكي أعرفك، وأناديك أيّتها الحرية»
بول ايلوار

١

الحرية ضرورة، ليتني أملأ بهذه الصرخة أذنيّ هذا العالم الظالم (الممل والصغير، اليوم وأمس وغداً ـ بودلير)، بل اقتلعهما من مكانهما أو أبدلهما بإثنتين شفّافتين، لكي يصغي هذا العالم إلى نفسه، إلى أرضيته الإسمنتية أولاً، ليرى كم مرّةً غنّى الفجرُ عند سريره الصدىء، وهو مغرمٌ بسماع شخيره المقزّز الذي أصيب من جرّائه بالصمم المزمن، ولم يعد يميّز بينه وبين قطرات المطر الربيعي، التي تجدّد شباب الأرض، والدم في عروق البنت، والضوء العسلي في رئة الحياة.. ليعرف كم مرّةً تغيّر مكان غرفتهِ الخانقة الرطبة بسبب بكاء الإنسان.. وآلامه.. وأحزانه.. وشراسة كائنات حلمهِ وطموحه: (أخيراً تعبتُ من هذا العالم القديم ـ أبولينير)، وهو العالمُ الظالمُ نفسُه الذي جعل من شاعر فذ مثل (سويرفيي): (شقيق الظلمات)..!

قلتُ الحرية ضرورة، وأكثر من ذلك، ولكن ليتني أعرف لماذا؟؟ لا يبدو هذا التساؤل غريباً وجديداً، فقد سبق (جان كوكتو) الكثيرين في تساؤلهِ (الشعرُ ضرورة.. وآهٍ لو كنتُ أعرف لماذا؟) ، ولأن الشعرَ (في الدرجة العليا من الحرية) يصيرُ التساؤل ضرورياً وملحاً، تفوق حدته الإجابة الشافية والحالمة من كاتب ومفكر عظيم مثل (جان بول سارتر) حين أُتهم في يوم ما أنه ضدّ الشعر، وقد وصف ذلك الإتهام بالحمق، الذي لا يعادله حمق غير أنه ضدُّ الماء والهواء (دفاع عن المثقفين) وإذا لم تكن الحرية الماء والهواء فهي ـ بلا شك ـ إيقاعها الأزلي.. الخالد.. والمتجدّد..

٢

الحريةُ هاجسٌ ناري، تظل كلُّ التعريفات بعيدة عنهُ بالرغم من ركضها ولهاثها وجنونها لأن تربض في إيقاعه الإنساني.. الخالد.. لقد قال التقليديون أنَّ الحرية حياة، وقد وقعوا في خطأ جسيم حين اكتشفوا أنَّ الحياة نفسها عبء، وثقل، وقيد، وغُربة (الحياة وجود وحيد، ما من إنسانٍ يعرف الأخر، الكلُّ وحيد ـ هرمان هسه) وهي (أسوأ من الوباء ـ بريخت) ودينياً لحظةُ اختبار، وقد نجح الكتّاب والشعراء الشفّافون، والمذبوحون عشقاً، في الغوص بأعماق هذا الهاجس ـ الحرية ليجعلوه المرادف الوحيد لشجرةٍ عريقة وغريبة لا لأنهم (سحرة متنبئون) كما قال (نوفاليس) إنما لأنَّ كلّ واحدٍ منهم (سكرانٌ بالشمس، نشوان بالحرية ـ فرلين) وهي الشجرة الوحيدة التي لا تشكو غياب الشمس، أو تأخّر المَطر، أو هجران الطيور وخيانة المواسم، ما عدا ذلك فكلّ التعريفات التي أرادت أن تحقن الضوء في هذا الجسد الريحاني ـ الحرية، قرّبته من الزنزانة.. والمنفى.. والظلمة.. وعذاب الضمير..

٣

«كانت الحريةُ أول رغباتي»

وما فعله (كازنتزاكي) في كتابه الرائع (الطريق إلى غريكو) الا تحقيق لهذه الرغبة الفتية، التي نذر لها عمره، وشبابه، وزمنه، وأشجار حلمهِ الاسطورية، وكان (لوركا) هو الآخر يريد (أن يحلم حلم التفاحات) وجنونه بالحرية جعل منه (الأخ الأصغر للريح الغربية) وإذا كانت للحرية ثمة عواصف وزلازل وبراكين، فإنَّ التعلق بأقدامها، واستعارة أحشائها، والإصغاء لموسيقاها مبعثُ سعادة الإنسان: (الأمواج تدور حول العالم، أتمنى لو أمضي معها ـ الشاعر الإسباني دييجو)..

٤

«ضَعْ كلَّ طاقتك لتبقى حرّاً» إندريه مالرو ـ الحبل والفئران ص ١٤٥ إذن لم تعد الحرية مجرّد فكرة، تُقلق الإنسان (عيناها مفتوحتان أبداً، ولا تتركني أنام ـ إيلوار) تنتهي، أو تضعف وتتلاشى عند صفعة أول ريح قاسية، أو من ركلة حذاء عاصفةٍ هوجاء، أو لحظة إصطياف قسرية بزنزانة باردة ومظلمة، الحرية بمفهوم (مالرو) قيمة والا كيف يهديها للإنسانُ جسده، ونبض قلبه، وشبابه، وبستان زمنه الهادىء، لتصبح شجرةً، يتسع قلبها الموجع لأسرار الطيور، وخيانة المواسم، وإضطراب موعد الأمطار والثَمر.

كانت الحريةُ أول نبتةٍ هادئة إكتشفتها أصابعُ الله، وتتويجها أزلي.. أبدي (الحريةُ أبداً هي الأولى)، تلك صرخة (يانيس ريتسوس) والتي لم تكن سوى عودة محبّبة لقراءة التاريخ، فهي لم تكشف واحدة من صفحاته الهامة التي أكلتها الأتربةُ وعقارب الزمن الشرسة فحسب، إنّما أرادت أن تقول: الحريةُ قبل كلّ شيء!، إنّها عُرفت قبل الماء، وقبل الشمس، والأرض، والإنسان، والوطن، كلّ هذه المخلوقات الجميلة قد ولدت من رحم الحرية الدافىء العظيم، أما الأرض فإنَّ أول ذكر لها جاء مع نزول آدم وحوّاء حزينين إليها جرّاء ذنب فادحٍ إرتكبوه، استحقوا غضب الخالق العظيم، فكانوا بحق عصاة، وجزاؤهم الأرض (معسكر العقاب) أما الذنب فهو لا يتعدى كونهما (قد أخفقا في الإرتقاء إلى مستوى الفكرة الالهية) كما يقول فاضل العزّاوي، ولماذا لا نقل أنّهما قد سئما حياة التخيل، وأرادا أن يعيشا الحرية كفعلٍ.. وضرورة.. وطموح جسديها النحيلين، يثبتان من خلالهِ إنسانيتها، كأول مخلوقين جميلين، اكتشفا الأرض، وسوّراها بآياتِ العشق، والحبّ، والعرس، والانتصار، وانّهما أول من شقّ نهر الحضارة الاسطوري، أول مَنْ وضع بذرة أشجارها العريقة ـ أشجار الحياة، وقد حملا الماء والشمس إليها دون أن يلقيا أوراق الإثم الجافة عن جسديهما العطشين..

٥

الحياةُ حق، والخبز، كذلك الحرية، هكذا نصّت أقدم وثيقة لحقوق الإنسان، وأنَّ الله ـ تعالى قد خلق الإنسان وفي يدهِ هذه الوردات الثلاث.

قال عمرُ بن الخطاب: «متى إستعبدتم الناسَ وقد ولدتهم امهاتُهم أحراراً»!

إذن فالإنسان منذُ إنتهت مدة إقامتهِ بالرحم، ووضع أول قدم ريحانية على الأرض هو حرٌ، ولكن السؤال الذي يلحُّ كثيراً، لماذا يبدأ الطفلُ بالصراخ عندما يفتح عينيه على ضوء الحياة؟ يقول البعضُ أنَّ هذا الصراخ بمثابة التعليق ـ الإحتجاج الجريء، لأنَّ الطبيعة قد دسّت أنفها، وتدخلت في شؤونه ـ حريته، ويقول آخرون أنَّ ذلك الصراخ ليسَ سوى الفرح العميق بالحرية وأثبت الشعراء شدّة تشابه الطفل بالكلمة التي عندما (تنزل من بطن الورقة تصرخ فرحاً بالحرية ـ نزار قباني) وهذا الصراخ مهما تعددت أشكاله فهو نسمة صحية، في عالمٍ يطارد بخبث كلَّ طيرٍ ذهبي يغنّي الحرية.. أو يصف الطريق لمدنها الدافئة.. والبهيجة..

٦

«متى أنطلقُ يا وطني..
من بيتٍ إلى بيتٍ
أجمع الحريةَ المِلوعَ،

لتصرخ في وسط الشوارع:
متى تتزوجني يا وطني
بعيونك الخضراء كالبحر، وقبّعتك قبّعة الثلج
ويكون لنا ملايين الأبناء الجدد
الذين يهبون الأرض للجياع
آهٍ متى..؟؟

بابلو نيرودا

والحريةُ عند (إندريه شينيه): (أُمُّ الوطن) وعندما نضيف إليها (فضائلها) تصيرُ أمّاً نادرةً حنوناً، وكيف لا وقد أنجبت هذا الطفل الكبير والمدلّل، ذا الشعر المائل في لونهِ إلى سنابلنا العربية، والعينين البحريين، وربطة العنق السوداء، حين كان معشوقاً ـ ولم يكن غير ذلك ـ كان سريره الذهبي في قاع العين، وكنّا نغنيه، نلبس وجهه الطفولي ونتنفس برئتيه غير آبهين بمفارز الحرس الملكي التي كانت تداهم بيوتنا ليلاً، فتقلق الصغار، وكبار السن من أهلنا وذوينا، وحين صار رجلاً فظّاً، اختار قدمي وأحشاء الدولة والحكومة، وكنّا تعيسين يوم بدّل رأسه وأصابعه وقميصه، وفضل أن يكون أصدقاؤه من الشرطةِ والمخبرين، وأماكن إصطيافه المفضلة هي المعتقلات، والملفات الشخصية، والتأشيرات، والحدود، وغرف التفتيش والجمارك.. فرحنا حين ولدته أُمّهُ ـ الحريةُ، إذ رأت فيه صورة الشاب المتوهج، الذي تعرق يداه حدائق، ومدارس، ومعاهد للعلم، ودوراً للنشر، هذا الطفل الكبير الذي يملأ القلب، سيظل يتحكم في نهر الأحلام.. وحركة جنّية الأصابع.. يظل المكان.. والدفء.. والطفولة.. والذكرى..!!

ـ هل ترحل؟
ـ ولماذا؟
هل لأعودَ في أواخر عمري
على عكازين وسخين
وأتمرّغ على أول رصيفٍ
يلوح لي من الوطن؟

(محمد الماغوط. مصافحة في أيار)

٧

● الإنسانُ: حرية،
الحريةُ: وطن،
الوطنُ: طفولة.. ودفء.. وأحلام
● الإنسان ـ الحرية = موت
الوطن ـ الحرية = منفى وغربة

ومن إلتصقَ بجسد الشمس، وأسكرهُ خمرُ شفتيها العذبتين، يحقُّ لهُ أن يزعق، ويصرخ، يلعن العصرَ الحؤون، يزرع لغماً تحت قدمي هذا العالم الثلجيتين، يحترف الفوضى، وينقش لائحة الخراب: ثمة خرابٌ ضروري ـ رامبو، من أجل هذه الحقيقة التي لا مانع من أن نلبسها جلدَ وأسنان وقدمي غولٍ حتى تخلد، تربك أية ريح باردة مطيرة، تريد أن توقف أنفاسها السماوية المقدّسة، تتحول هذه الحقيقة إلى تساؤلٍ مرٍّ.. وجارح:

● الحريةُ.. أمْ الوطن؟؟

قد يبدو للبعض ساذجاً وسطحياً، ولكنّهُ حين يلحُّ عليك وأنتَ تهرب متعمداً اللاإجابة، يصيرُ مقلقاً، فيأتي طفلك ليجدّد فيك حرارته، تأتي إمرأتك، وجارك البسيط، وبائع الخضار، والخبّاز، والميكانيكي، وشياطين قصائدك، وأبطال كل الروايات التي قرأتها، وحاصرتك في النوم، حتى الفراغ يمتلىء به، ولكنّك سترتاح قليلاً، وتنام ليلك هذه المرّة مطمئناً حين تعرف أنّ الوطن والحرية شيء واحد، وأن أحدهما يكمّل الآخر، وهذه حقيقة، فالوطن بدون حرية مقبرة، والحرية بدون وطن غربة مزمنة، وكلاهما نهرٌ لا فائدة منه إذا ما غادرته طيوره وأعشابه، وشمسه، وأناسه، ولا يبقى لنا (سوى الصراخ والفوضى ـ محمد الماغوط).

٨

«إن العالم قد خُلق على قذري»

بول إيلوار

الكلمةُ حرية..!

والكتاب، واللوحة، والنغمة، والكاتب، والفنّان، كلُّ هؤلاء نتاج حرية خلاّقة، فعلى الكتّاب (أنبياء الناس) أن ينقشوا بدقةٍ وحرصٍ تواريخ جراحهم وهمومهم، وحركة أصابعهم الشيطانية والملائكية معاً، صحيح أنها ملاحم أحزان وآلام، ولكنها تفيد بالكثير، قال «مالرو» يوماً: «نفيد نحنُ من الآلام التي عاناها بودلير»، ونحنُ الكتاب الحريةَ نفسها فوق هذه القشرة الأرضية ـ القلِقة المتصدعة التي يدبُّ فوقها البشر، أولئك المشاغبون المتلفعون بالوَحل والدم بحثاً عن حريتهم ـ بتعبير نيكوس كازنتزاكي ، أو تكوننا الحرية، فلسنا غريبين على بعض، هي أمُّ وفيّة صنعتنا في ليلة مظلمةٍ ممطرةٍ باردة، ونحن أبناؤها (فرقة المشاة الثقيلة ـ سارتر) الأكثر وفاءً وصدقاً، قد حقنّا شراييننا بهذا القدر من الزمن، والعمر، والضوء، والدماء، وأنَّ كلَّ كاتب محترق منذُ اكتشف حرارة أصابعه، لحظات جنونها، هذا الكم من البراكين في أصابعه وهو (تحت ضغط قدم غولٍ كبير هو الامبريالية بمؤسساتها المتعددة الجنسيات بما فيها الحكومات) كما قال الروائي الطاهر وطّار في واحدٍ من لقاءاته الممتعة .

والسؤال الملحّ: هل أصابع الكتّاب الساخنة قادرة على بناء وطنٍ صباحي، جسده هذه الضحكة الواسعة المشعّة لطفلٍ منكسر، وسقفه الأمن ـ هذه الشجرة الإسطورية ـ الحرية؟ ممكن جداً إذا ما صارت الأعمال الأدبية (شهادة بالثقة في حرية الناس ـ سارتر ما الأدب ص ٧٣) وكلُّ عمل أدبي ينبغي أن يكون دعوةً للتحرّر و(اعتراض منغّم على عالمٍ من العادات والتقاليد ـ نوفاليس)!

٩

«الهاتفُ باسم الحرية دائماً تسمعهُ وتتبعهُ الآذان»

د. أحمد زكي. كتاب الحرية ص ٤٢

ونحنُ المثقفين والكتاب والشعراء (مذنبون كبار) لأنّنا أرخصنا قاع أعيننا للحلم، وجندنا فرسان ذاكرتنا للتخيل، وعزاؤنا أنها يمنحانا السعادة، وقد بدا للبعض هتافنا خافتاً ضعيفاً، وذنبنا أنّنا كنّا نتخيل الحرية، وننقل هذا التخيل بعمقٍ، وجرحٍ وحسرة، تأخذنا نشوة الطيران بأجنحة الخيال، وحجتنا أن (المثقف وحيد متوحّد) وأنّه لا يستطيع (أن يحرر نفسه من دون أن يتحرّر الآخرون في الوقت نفسه) ، والحقيقة أنّنا: (ضعافٌ بالطبيعة) وهذا ما رآهُ وأكدهُ «سارتر» في دفاعهِ عن المثقفين ص ١٠. لكن هذا لا يلغي أبداً عواصف الإندفاع والغضب التي أحدثها المثقفون في شتى الأصقاع، كجنود متطوعين في هذه الثكنة العصرية الوحيدة (الحرية)، فهذا «بريس بارين» الذي تأخذه حُميا الحماسة إذا استعملت أمامه كلمة حرية، وهناك «سارتر» و«مورياك» و«سيمون دوبوفوار» الذين نظّموا مسيرات احتجاج خطيرة ضدّ أي فكرة استعمارية، وضدّ الحرب، وضدّ استغلال الإنسان وقهره، جعلتهم الحريةُ جميعاً (يكتبون ضدَّ العالم أجمع ـ سارتر ما الأدب ص ٢٩٠)، وهذا الذي يكتبونه، ونسميه أدباً هو (نوع من الحرية) بل هو كما قال «سارتر» نفسُه (من نتاج حرية كاملة تتوجه إلى حريات شاملة) . إذن! كيف لا يكونون خصماً شرساً عنيداً لذلك العالم الذي (يلتفت فيه حتى البرعم يمنة ويسرة قبل أن يتفتح) وكيف لا يرفعون أيديهم إحتجاجاً ضدَّ قهر الإنسان.. وامتهانه.. وموته عن طريق الحروب البشعة التي هي من صنع دماغِ الصدىء القديم، الذي ما زال حتى هذه اللحظة يعاني من الفراغ.. لقد أدان «سارتر» و«سيمون دوبوفوار» سياسة بريطانيا في فلسطين، وسياسة الولايات المتحدة الأمريكية في اليونان، وفرنسا في الجزائر، وقد رفع «سارتر» صوته، ويومها كانت (الحكومة معاندة في المضي في هذه الحرب) قائلاً: (إنَّ إنتفاضة الجزائر إنتفاضة الفقراء العزّل من السلاح، الذي كان النظام السياسي يضيق عليهم الخناق ويسدّ عليهم المنافذ ما كان في وسعها أن تختار سوى حرب الأنصار والقنبلة) .
وكتبت «سيمون دوبوفوار» في مذكراتها : «إنَّ هؤلاء الأشخاص الذين يسيرون في الشارع موافقين أو شاردين، إنّما كانوا جلادين للعرب، كانوا كلهم ◄

مذنبين وأنا كذلك.. «إنني فرنسية»: لقد كانت هذه العبارة تجرح حلقي كما لو أنها إعتراف بعاهة، كنتُ في نظر ملايين من الرجال والنساء والشيوخ والأطفال، أختاً للمعذبين، للمحرقين، للذابحين، للمجوّعين، وكنتُ أستحق حقدهم لأنني كنتُ استطيع ان أنام وأكتب، وأتمتع بنزهة أو بكتاب..»، باستثناء «كامو»: «إنّني أحبُّ العدالة ولكنّي سأدافع عن أمي قبل العدالة»، وقد اعتبرت «بوفوار» هذا الكلام إنحيازاً إلى صفّ المستوطنين الفرنسيين. ومثل هذه المواقف ليست سوى دفاع صادق مستميت عن حرية الإنسان أينما كان: «أنّ من واجبنا ـ بوصفنا كتّاباً ـ أن نقدّم صورة العالم وأن نشهد عليه»

«ورامبو» حين مدَّ جذور تلك الشجرة السحرية لتتغذى على ضوء قلبه، واختارها أختاً، ودرباً، ورفيقاً، استطاع بقوة جندها وحرارة يديها سرقة النار، وقد إستحق شرف أول ثائر ومتمرّد، فهو لم يكن من المنظمين للحياة بل (طرفاً معاكساً مضاداً لها) والحقيقة (ليسَ في العالم اليوم كاتب واحد يمكن أن تقاس ثورته بثورة رامبو) ـ كما قال «ماكليش»:

(إذا جعتُ لأيّ شيء فللأرض والأحجار، وإنّني أفطرُ دائماً في صيامي على الهَواء والصخر والفحم

رامبو / أعياد المجاعة

والحريةُ هي الفاتنةُ الوحيدة التي فضّلت السكن في رأس هذا الفتى الأرعن الطائش، هي التي خططت لهذهِ القطيعة المؤلمة بينه وبين شياطين الشعر وآلهته، وقد هجره وهو في قمّة تألقهِ ومجدهِ متجهاً إلى التجارة؛ هذا الفتى كان يريد أن (يؤكد حريته قبلَ كلّ شيء)، وما عشقه للعالم غير الواقعي، وجنونه بالمجهول الا ـ لأنها (نوع من التحرّر والخلاص)، أراد هذا المتمرّد أن يصبح «بروميثيوس» جديد، أو مسيح عصره بالرغم من إعترافه: «ما كنتُ مسيحياً أبداً.. أنا من جنس يغنّي العذاب» ولكن قد خطر في ذهنهِ فعلاً إنّه المسيح المنتظر الذي (يتوقف على ظهوره مستقبل الحياة ومستقبل الإنسانية) لا يشبه المسيح الذي هاجمهُ بعنف: (لماذا لا يساعدني المسيح ويمنح نفسي النبل والحرية؟). كانت الحريةُ جوعه وعطشه، وإن كانت (الحرية القاسية) كما همَسَ في أذن «أوفيليا» يوماً، وهي مصدر تمرده المشروع وسخطه على ذلك العصر اللعين، الذي أفزعه وساعده على (نفض يدهِ من كلّ أخلاق) كما قال في إحدى قصائده.

(السماءُ! والحبُّ! والحريةُ!
أيُّ حلمٍ أيّتها المجنونةُ المسكينة

رامبو. قصيدة أوفيليا

وطفلُ عسيرُ الرضا مثلهُ كيف يملّ من هذه «اللعبة» الجميلة التي همست لهُ مراراً، وملأت دواخله بالنيران والأمنيات والأحلام والأسئلة: (أريدُ أن أسبح، أكسر العشب، أصطاد، أدخن بصورةٍ خاصة، أعب خموراً قوية كالمعدنِ المصهور.. سأعيش عاطلاً وضارياً) رامبو.

وإذا كانت الحريةُ درساً في الجنون فعلاً، فهذا ما يبرّر لهُ أمنيته الجهنمية، أن يكونَ وثنياً (فالوثنيون ليسَ لهم جحيم) متجاوزاً موقفاً ذاتياً هاماً: (أنتظرُ اللهَ في نهمٍ)!

ـ ١٠ ـ

والإنسانُ خالدٌ بحماسهِ للدفاع عن هذه الشجرة ـ الحرية، ـ نقلها للشمس أو حمل الشمس إليها ـ وهي التي جعلت منه عاشقاً شفافاً، استطاع أن يصورها إمرأة جذّابة، وجميلة، وهي التي منحتهُ هذه البراعة كي يصف جسدها الريحاني، وجمالها، وضحكتها، وروعتها، واللذة الخالدة التي تتميّز بها كثيراً، فطبيعي أن يهيم بها أو يبتهل بكلماتٍ.. أغانٍ. أناشيد لا تكتمل الحياة إلاّ بها، ولا تحلو دورة الزمن إلاّ على إيقاعها، ولا تعذب موسيقى الكون إلاّ حين تبدأ من قيعانها الإنسانية وأجراسها الجريحة.. الهادئة.□

سادية المبدع

عبد الرزاق العاقل
ليبيا

■ هل عملية الابداع لدى المبدع الحق، هي لحظات منفصلة عن واقع ممارساته اليومية، ولا صلة لها بجماليات لحظة الابداع؟ أم أن الابداع حالة إلهام وتألق داخلي مستمر يضفي باشعاعه على سلوكيات المبدع من حيث الكم والكيف؟

هذا السؤال المركب الذي يرق في خاطري وأنا استعرض يحمل مناقشة مع زميل، قد أرجعني الهوينى الى التعلق بخيط استفسار طرحته المبدعة الروائية، والصحافية الايطالية «اوريانا فالاتشي» في مبنى الاذاعة والتلفزيون بمنتصف الستينات بروما، حول هل يجوز للمبدع أن يتقمص ساديته المطمورة في محيط اللاوعي ليطبقها على من حوله بوحشية تسقط عنه الصفة الجمالية الملازمة لصفة المبدع؟

لقد جاء تساؤلها المشوب بالاضطراب ليعبر عن واقع أليم أبطاله بعض المبدعين، اتخذوا من الايذاء الجسدي للآخرين الوسيلة المثلى لتحقيق ذاتهم المعقدة.

وعلى الرغم من أن تساؤلها قد تلاشى في خضم الأحداث اليومية المتعاقبة، دون أن تجد رداً، الا ما حكم به القضاء في حق هؤلاء. والذي عقبت عليه ذات مرة بقولها، أن ذلك لم يشف غليلها، لأن الحكم على الفعل المشين للمبدع، لا ترى فيه صفة الاقتصاص بالحجم الذي أحدثه الفاعل في نفسية المفعول به.

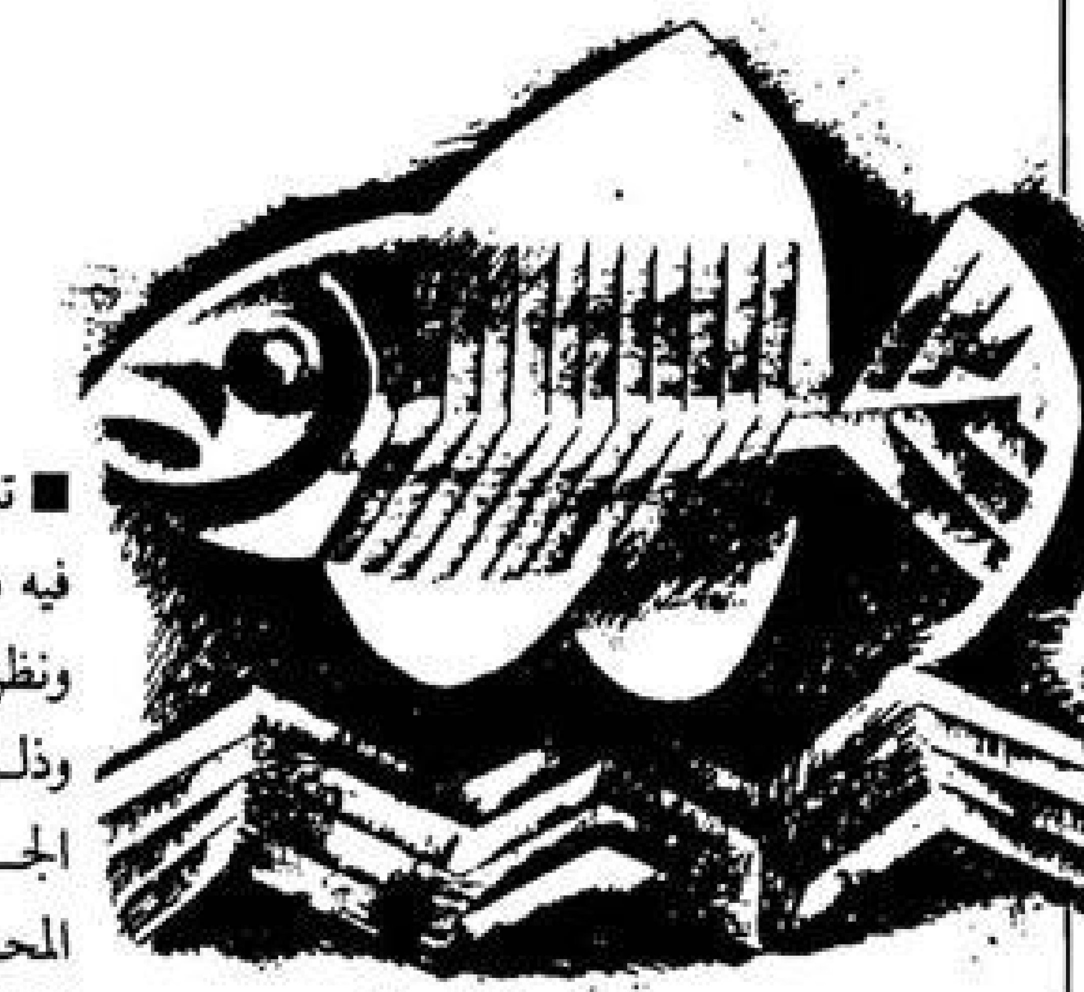
المضحك المبكي ان امثال هؤلاء غالباً ما نسمع هدير أصواتهم في وطننا العربي، وهم يترنمون على اوتار، الحياة، والحرية، والحب، والجمال، خافين طي انفسهم كل عقد الكون ليزرعوها بسادية مبتكرة في جسد زوجة أو طفل، ثم لا يتورعون ان ينسبوا ذلك الى طبيعة النفسية القلقة غير المستقرة التي يحملها المبدع في اعماقه.

هذه الظاهرة السادية المتفشية بين مبدعينا، لهي لعنة عليهم وعلى المجتمع الذي يمثلون قمة وعيه وثقافته.

ومن نافل القول انني قادر حتى بالتلميح البعيد عن اسم من الاسماء العربية المعاصرة المبدعة، الذين يلبسون اقنعة يقطرون منها رقة وعذوبة امام قرائهم، ويواجهون الحياة اليومية من خلال عنف سادي تجاه الآخرين، لانني انطلق من مفهوم عام بحت على ان الخلق والابداع لا ينتهي بحدث الولادة، بل هو بداية الاعداد لمرحلة متصلة اخرى، يتعانق فيها ابداع المبدع بما يحمل من هموم الناس في واقع تشكل قاعدته الفئة المسحوقة في المجتمع، والتي تلزم المبدع بسكب الطمأنينة والأمل، لتتغلب على نكد الحياة في إطار انساني، وليس بالمزيد من القهر والمعاناة لهؤلاء المسحوقين في الأرض.□

سرقات في الأدب

فاروق مواسي



■ تناول القدماء موضوع السرقة الأدبية وما فيه من انتهاب وإغارة ومسخ ونسخ واهتدام ونظر وملاحظة واختلاس وموازنة ومواردة، وذلك في «موازنة» الآمدي و«وساطة» الجرجاني و«عمدة» ابن رشيق و«حلية المحاضرة» للحاتمي. (لمعرفة المصطلحات أنظر كتاب د. بدوي طبانة «السرقات الأدبية»). أما الانتحال فهو آفة الآفات، فسرقة الفكرة بنصّها جناية لا تقل عن جناية السرقة المادية ممن يكدح في شقاء وعنت.

وإذا كان القدماء قد أفردوا فصولاً تفاوتت في أحقية ما ذهبوا إليه ـ كما يرى د. محمود السمرة في كتابه «القاضي الجرجاني ـ الأديب الناقد» وذلك في معالجته لنظرية السرقات الأدبية فإن المحدثين قلّما أولوا هذه الناحية بتخصيص فصول أو دراسات جادة، مع كثرتها ووفرتها.

وقد فوجئت إلى حد العجب أن يتجرأ (الدكتور) العربي حسن درويش ويصدر كتاب «الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ» ـ مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٩، ففي الباب الثاني وعنوانه «الاتجاه التعبيري والشكل الفني» كنت أقرأ مادة سبق أن قرأتها، أين...؟ أين...!، وبعد لأي اهتديت إلى كتاب «اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧» لمؤلفه د. شفيع السيد (دار المعارف، ١٩٧٨)، ففي الفصل السادس منه «الرواية التعبيرية» كانت الكلمات حرفيّة، ولم يتورع (الدكتور) العربي أن يسرق الاقتباسات بعينها باستثناء مصدر واحد بالانجليزية آثر صاحبنا إغفاله. ويستمر اللص الأدبي ـ والأصح «اللص في الأدب» ـ بالنقل الحرفي في كتابه من ص ٧٣ وحتى النهاية ص ١٧٤. وقد تكرّم (الدكتور) بتقسيم الفصل السادس لدى شفيع السيد (ص ٢٣٨ ـ ٣١١) إلى قسمين فجعل الباب المسروق بنصه ونصه فصلين: أ ـ الاتجاه التعبيري والمضمون الروائي ب ـ الاتجاه التعبيري والشكل الفني.

وفي مراجعة المصادر التي يثبتها (الدكتور) لا يبخل على شفيع السيد بالذكر فيجعل كتابه ضمن مصادره، ويشير إلى أنه «مخطوطة» في مكتبة دار العلوم ـ جامعة القاهرة. ويبدو تبعاً لذلك أنه صور المادة ولم يدر أن الكتاب كان قد صدر قبل سنين.

والعجب العجاب أن اللص الجريء إذا ترك وحده في تركيب العبارة وبنائها أسقط في يده، ولنقرأ كيف ختم كتابه بشكل فجائي منقطع عن المستوى الذي كان فيه:

«وبعد فلست أنكر أنني كنت أحب نجيب محفوظ وأعجب به من قبل، وأنني كتبت عنه وأنا محب له ومعجب به، ولكن الذي أنكره أن حبي لنجيب محفوظ لم يكن سبباً في تحيّز أو مجاملة أو مبالغة في التقدير...».

ويلاحظ القارىء أنه قصد «اعترف به» بدلاً من «أنكره»، فهو يريد أن يقول إن حبه لم يكن يدعوه للابتعاد عن الموضوعية، ولكنه هوى في جهله وتزلفه.

ومن الفضائح التي أثارها الكاتب المصري محمود قاسم (الهلال عدد آذار ١٩٩٠) وهي أن شخصاً يدعى (نبيل مسلم) خلع على نفسه لقب دكتور، كان ينتحل الموضوعات الطبية، وينشرها في المجلات العربية، وهي كثيرة، وتقدم المكافآت المالية للكتاب فيها. ولما أراد هذا أن يغيِّر جلده ويظهر «أديباً» نشر في مجلة «الدوحة» القطرية ـ ديسمبر ١٩٨٤ ـ مقالاً بعنوان «طه حسين الإنسان والشاعر»، فإذا بسكرتير طه حسين السابق ـ يُعنى بالمقال ويقرأ ـ وعينه لا تطرف ـ مادته هو، وكان قد نشرها في مجلة «الأسبوع الثقافي» الصادرة في طرابلس (مارس ١٩٧٠) تحت عنوان آخر ـ «طه حسين كما عرفته». ومن الطريف أن المتهم دافع عن نفسه (الهلال، عدد يونيه ١٩٩٠ ص ١٨٨) في إجابة تعمّدت هيئة التحرير الابقاء على أخطائها اللغوية، وقد سوّغ لنفسه السرقة معتمداً على مصدر (الموسوعة العربية الميسرة؟) وذلك في قوله الخاطىء أصلاً:

«فحق التأليف يتحقق فقط في الفنون الابداعية كالأدب والموسيقى وغيرها كما جاء في الموسوعة العربية الميسرة، ص ٧٢٧».

ورصد القارىء فوزي الفيشاوي لهذا السارق في الأدب وأحصى عشرات المقالات التي انتحلها، وختم حديثه بالقول:

«إن ملف السرقات الأدبية الذي أعكف على تجميعه منذ سنوات طويلة، يحتوي على مقالات أخرى لكتاب آخرين، بعضهم من ذوي الأسماء الرنانة على الساحة الثقافية العربية» (الهلال، يونية ـ ١٩٩٠).

ولا أذكر أين قرأت اقتراحاً بإنشاء مجلة خاصة تتتبع هؤلاء اللصوص، وهو اقتراح جدير بالاهتمام حتى يتيقن كل من يمس حرم أديب أنه لا بد من أن يقبض عليه متلبّساً بجريمته.

وبعد:

فلدي نماذج انتحلها بعض «أدبائنا» حرفيّاً، ونماذج أخرى بتحريف هنا وهناك لطمس معالمها، ولا أعني البحوث الأكاديمية فقط وإنما نصوص ظن سارقوها أن أعين كل القراء غافلة، فإلى موعد آخر، و لكل حادث حديث.□



أمين الريحاني في ذاكرة أخيه ألبرت

الذكريات التي لا تنتهي

هنري زغيب

■ مرّة أخرى (بعد أندرو غَرَيْب ـ «الناقد»، العدد ٢٥، ص ٥٢ ـ ٥٥) مع «فتى» تسعيني.

ومرة أخرى من علَم مهجري لنا في الولايات المتحدة.

ومرة أخرى: آخر الذكريات من آخر حبة في آخر عنقود.

ألبرت الريحاني، ليس مجرد الشقيق الأصغر للأمين، بل هو حافظه الأكبر.

وإذا كان أمين الريحاني غاب عام ١٩٤٠، فهو ولد ثانية بعدها، بفضل التقميش الذي عمل عليه شقيقه ألبرت منذئذٍ: إعادة طبع المؤلفات العربية والانكليزية، جمع مخطوطات ورسائل عربية وانكليزية، استقصاء الوثائق والمستندات والمقتنيات، طبع المخطوط، تنسيق منتخبات وإصدارها في كتب مستقلة، تبويباً بيبليوغرافياً عجيب التأني والدقة، وخاصةً خاصةً: إنشاء «متحف الريحاني» الذي بات اليوم ـ بعد خمسين عاماً على غياب الأمين ـ أكمل متحف شخصي في لبنان وسائر دول المنطقة. ولا يمكن اليوم بلوغ أمين الريحاني بأسهل الطرق وأسرعها دون اقتناء كتاب ألبرت: «أين تجد أمين الريحاني»، هذا الكتاب الانسيكلوبيدي الذي يوصلك الى أي ما تريد عن الأمين في لحظات وميضة.

وأكثر: لم ينذُر ألبرت حياته (بالمعنى الحرفي لكلمة النذر) وحده ترسُّلاً لنشر تراث شقيقه البكر بل نقل هذه الرسالة الى ابنه البكر (الشاعر والناقد أمين ألبرت الريحاني) الذي بات اليوم مرجعاً أكاديمياً وأدبياً ونقدياً حول الريحاني من خلال تنقيباته وأبحاثه وكتاباته عن عمّه الأمين (وخاصة كتاباه الأخيران المهمان جداً: «فيلسوف الفريكة صاحب المدينة العظمى» ـ ١٩٨٧، و«... يسقط العمر عن دراجة» ـ ١٩٨٨)، وها أمين اليوم، في مناسبة خمسينية الريحاني هذا العام (١٩٤٠ ـ ١٩٩٠) يشرف على إصدار «نشرة أمين الريحاني» الفصلية التوثيقية التي صدر منها حتى الآن ثلاثة أعداد، بالإضافة إلى تولّيه مسؤوليّة متحف الريحاني في الفريكة، بعدما رممه وجهّزه بآخر الوسائل العصرية الحديثة، مواصلاً المهمة التي بدأها أبوه ألبرت قبل خمسين عاماً.

ألبرت الريحاني هو اليوم في الثانية والتسعين. وقد لا يصدر هذا العدد من «الناقد» إلا ويكون أتمّها ليبدأ الثالثة والتسعين. أطال الله النور في شمعة عمره. وهو على صفاء عجيب ذهناً وذاكرةً واستحضار تفاصيل. فهل كثير أن أسميه «الفتى التسعيني»؟

جلستي الطويلة اليه (أربعة أيام متتالية) كانت في واشنطن حيث ولداه (مي ـ الشاعرة والباحثة الإنمائية، ورمزي ـ الناقد الموسيقي في «النهار» أيام بيروت العافية) جاءا به وبرفيقة حياته لورين للاستراحة من نزف الموت والخوف في لبنان.

سوى ان جلستنا بدأت في واشنطن، لكن ساعات الحديث

الطوال حملتنا في نوستالجياها إلى لبنان. وكم نسينا خلال الحديث، نسينا كثيراً، أننا في شقة عالية مزرَّرة على صدر تلة عالية في واشنطن فخطفَنا الحديث إلى غيبوبة هناك، حيث. . . الله! كم جلسنا معاً، على شرفة الفريكة التي نقلها الريحاني الى العالم، إذ نقل العالم اليها.

ومن شدة الدقة في تسلسل الكلام الاستذكاري، ومن شدة الترابط في ذكرياته الاستعادية، كنت أخشى أن أقاطعه وهو يسرد هذه التي قالها. . . «آخر الذكريات غير المنشورة».

كنت الى جانبه شمعة تستظل قنديلاً يروي حكايات النور. فلم أحاول أن أتَقَنْدل.

وهكذا الآن سأفعل، احتراماً لشيخوخة القنديل.

بل أكثر: سأترككم مع القنديل ناقلاً اليكم لهاثات لسانه، وأطفىء شمعتي من حدِّه. . . وأنسحب.

* * *

«لم يكن أمين شقيقي الأكبر وحسب. كان أبي وصديقي ومثالي الأعلى في الحياة.

فقد ولدتُ عام ١٨٩٨ في نيويورك (في بروكلن ثم انتقلَت العائلة الى مانهاتن، رقم ١٠، شارع واشنطن). وكنت في أشهري الأولى حين غادَرنا أمين الى لبنان. ولأن البيت الوالدي في الفريكة لم يكن اكتمل بعد، سكن الشاوية وقطن عند جدتي لأبي، أم فارس (وهي من آل الهاشم في العاقورة)، والتحق بمدرسة مار يوسف ـ قرنة شهوان يتعلم العربية ويعلّم الانكليزية طوال عام كامل عاد بعده الى نيويورك في صيف ١٨٩٩. وكنت في الرابعة حين اعتلّت صحة والدي فارس الريحاني فغادَرنا عائداً الى الفريكة في صيف ١٩٠٢ ليموت في نهاية العام نفسه، قبل أن أفتح عينيّ على رعاية الأب وشعور البنوَّة.

وهكذا، كانت طفولتي محاطة بأمين من جهة، ومن جهة أخرى بأمي وشقيقتين:

ـ أمي: أنيسة طعمة، توفيت عام ١٩٣٨ عن ٨٧ عاماً.

ـ سعدى: ولدت عام ١٨٧٨ (بعد أمين بسنتين). تزوجت من نعوم مكرزل عام ١٩٠٤، وعادت الى لبنان مع العائلة على أساس أن يأتي زوجها ويصطحبها. لكنه قطع الجُعالة عنها فاعتبرت نفسها منفصلة عنه (ولم يكن طلاقٌ رسمي، حتى توفي عام ١٩٣٢) فعاشت في البيت الوالدي طوال عمرها الى أن توفيت عام ١٩٤٨.

ـ أدال: ولدت عام ١٨٨٤ والتحقت بمعهد فاسر في نيويورك سنتين وبمدرسة الناصرة في بيروت سنتين، وتزوجت من يوسف صادر عام ١٩٠٧ وتوفيت عام ١٩٦٨.

وأما شقيقي يوسف (١٨٨٠ ـ ١٩٦٠) فلم أعرفه شخصياً إلا لاحقاً في المكسيك. ثم عندما زار الفريكة في أواخر حياته (١٩٥٣)، وأما شقيقي أسعد فلم أعرفه قط، ذلك أنها بقيا يعملان في التجارة مع عمي سلمون في المؤسسة التجارية التي أنشأها والدي في نيويورك «شركة فارس الريحاني لتجارة المجوهرات والقطع الثمينة ـ استيراد وتصدير»، رقم ٨٥، شارع واشنطن، مانهاتن) وجعل لها فروعاً في القاهرة وماريدا (يوكاتان) والمكسيك حيث استقرّ يوسف. وعدنا نحن الى لبنان عام ١٩٠٤: أمين وأمي وسعدى وأدال وأنا. ومن يومها بات أمين عائلي وراعي تربيتي. كان أبي بدأ بناء البيت في الفريكة لكن الموت عاجله فأكمله أمين عند عودتنا بأربع غرف نوم وصالون كبير جعله خصيصاً لجلسائه واجتماعاته مع جلسائه. كان منذ ذلك الحين يضمر للفريكة أن تكون محجاً، ولبيتنا في الفريكة أن يكون مقصداً، وتم له لاحقاً ما أراد مثلما كان أراده في مطلع شبابه.

أدخلني أمين الى مدرسة الفريكة ثم الى مدرسة مار مارون (تحت بيتنا تماماً، وفيها كان تلقى أمين دروسه الأولى) حيث أنهيت دراستي الابتدائية، فنقلني الى مدرسة مار يوسف ـ قرنة شهوان (كذلك حيث هو درس ودرَّس)، حتى اذا بلغتُ المرحلة الثانوية، نقلني أمين الى مدرسة ثانوية داخل الجامعة الأميركية في بيروت، لصداقة كانت تربط بينه وبين رئيسها المستر هول.

وعام ١٩٢٣ عاد أمين من احدى رحلاته الى البلاد العربية فطلبتُ منه أن أسافر معه فوافق، وسافرت للعمل مع شركة انكليزية للتنقيب عن البترول. سوى أن الشركة لم توفق الى استخراج النفط فعدت الى الفريكة بعد تسعة أشهر.

ولما وجدت أن العمل لا بدَّ أن ينفتح أمامي إذا واصلتُ دروسي الأكاديمية، فاتحتُ أمين بالموضوع، فرحَّب بكل حماس، وأرسلني الى نيويورك حيث التحقتُ بجامعة كولومبيا عام ١٩٢٦، وسكنتُ في بيت للطلبة قريب من الجامعة يدعى «إنترناشيونال هاوس». ولم يلبث أمين أن جاء الى نيويورك وسكن «نادي المؤلفين» في مانهاتن (الرقم ٤٨، غربي الشارع ٧٦)، حيث كنت أجتمع به دائماً، وأراقب تحركاته ونشاطاته، معجباً بما يملكه من شهرة واحترام لدى الاميركيين. وذات يوم، احتجت إلى مبلغ من المال، فذهبت أقترضه من إدارة بيت الطلبة. وفيما كان المدير الإداري (المستر ليون) يملأ استمارة التعهد بإعادة المبلغ، سألني عن القرابة بيني وبين أمين الريحاني فأجبته أنه أخي فمزق الاستمارة وكفلني قائلاً: «من كان أمين الريحاني أخاه، لا يحتاج الى كفالة». وأقرضني المبلغ، ثم أعاده له أمين بعد وقت قصير جداً.

ابرز مناهضي الريحاني في آرائه التحررية كان الاب لويس شيخو

أمين والبترول

ذات يوم من صيف ١٩٢٩، اتصل بي أمين الى غرفتي في الـ «انترناشيونال هاوس» يسألني أن أوافيه الى غرفته في «نادي المؤلفين» ففعلتُ. وذهبنا معاً في الثامنة مساء الى فندق قريب كان ينتظره فيه أربعة رجال من شركة «كاليفورنيا أويل كومباني». وهناك، في قاعة جانبية، فتح أمين خريطة كبيرة للدول العربية، علقها على الحائط وأخذ يشرح لأولئك الأربعة أهمية أن يذهبوا الى نقاط معينة من المملكة العربية السعودية (أبرزها الهفوف والرياض والحجاز والربع الخالي) من أجل استخراج البترول قبل أن يتولى ذلك الانكليز الذين كانوا يحاولون أن يدخلوا تلك المنطقة للاستئثار باستخراج النفط، والأجدى، برأي أمين، أن تبادر الولايات المتحدة قبل الانكليز الى ذلك. في نهاية شروحات أمين، سأله احد الأربعة عن أمان الوصول الى تلك النقاط الصحراوية النائية، فأجاب أمين بكل ثقة أنه يطلب من الملك عبد العزيز، بما له من مكانة لديه، أن يخصص لهم فرقة ترافقهم الى عمق الصحراء بكل أمان، بل هو مستعد أن يسأله فتح سفارة للولايات المتحدة في المملكة العربية السعودية اذا كانت الولايات المتحدة على استعداد لفتح سفارة سعودية فيها. وبعد ساعات طويلة من النقاش، انصرف الأربعة لتبليغ شركتهم بالأمر.

في طريق عودتنا، مشياً، سألتُ أمين:



ـ كم ستكون حصتك من الأتعاب، وهي عمولة شرعية لـك من الفريقين الأميركي والسعودي.

ـ ولا أيّ دولار. أنا يا ألبرت لا أقوم بعمل تجاري. أريـد أن تتم هـذه العملية لأنها من صالح الـدول العربيـة. وبعد خمسـين سنـة، سيتمكن العرب من الوقوف على درجة من المساواة مـع الغرب عـلى الصعيد العمراني. انها رسالتي الضميرية الى العرب، وغداً يجيء يوم يذكرونني فيه بالخير. هذا أعظم ما أتقاضاه من مكـافأة. لا أريـد أن يشعـر الأمـيركيـون بـأنني أتقـاضى منهم مـالاً لقـاء إعـطائي إيـاهـم معلومات.

واستفـاض أمين خـلال تلك المشية الليليـة في شرحه لي كيف أن مسعاه سيجعل أميركا تستخـرج نفط السعوديـة، في حين أن انكلترا تسعى جادة الى ذلك وسفيرها في العراق يعمل على اقناع العرب كي تنـال انكلترا حقـوق العمـل وامتيـاز استخـراج النفط من الصحـراء العربية. ومما أذكره، ليلتئذٍ، كما لو أنه مساء أمس، قوله لي:

ـ لا يمكن التوحيد إلا عـلى القوة. ولا يمكن العـرب أن يتوحـدوا إلا إذا كـانوا أقـوياء. اذا تـوحدوا يشكلون قـوة عـظمى في العـالم. والنفط مـورد غنى لهم وقـوة. ومـا حـدا بي إلى بـدايـة أسفـاري من نيويورك الى البلدان العربية، هو النموذج الاميـركي نفسه. فكـما أن الولايات الاميركية اتحدت في دولة فدرالية عـظمى، يمكن العرب أن يتـوحدوا عـلى القـوة، مما ينقـذهم من السيـطرة العثـمانيـة وسيـطرة الانتدابين الانكليزي والفرنسي. وهذا ما حدا بي الى بداية أسفاري العربية منذ ١٩٢٢ والتعرف إلى إمكان تحقيق هذه الوحدة العربية ولذا زرت السعودية والعراق والبحرين واليمن وسلطان لحج والأمير خزعل في ايران.

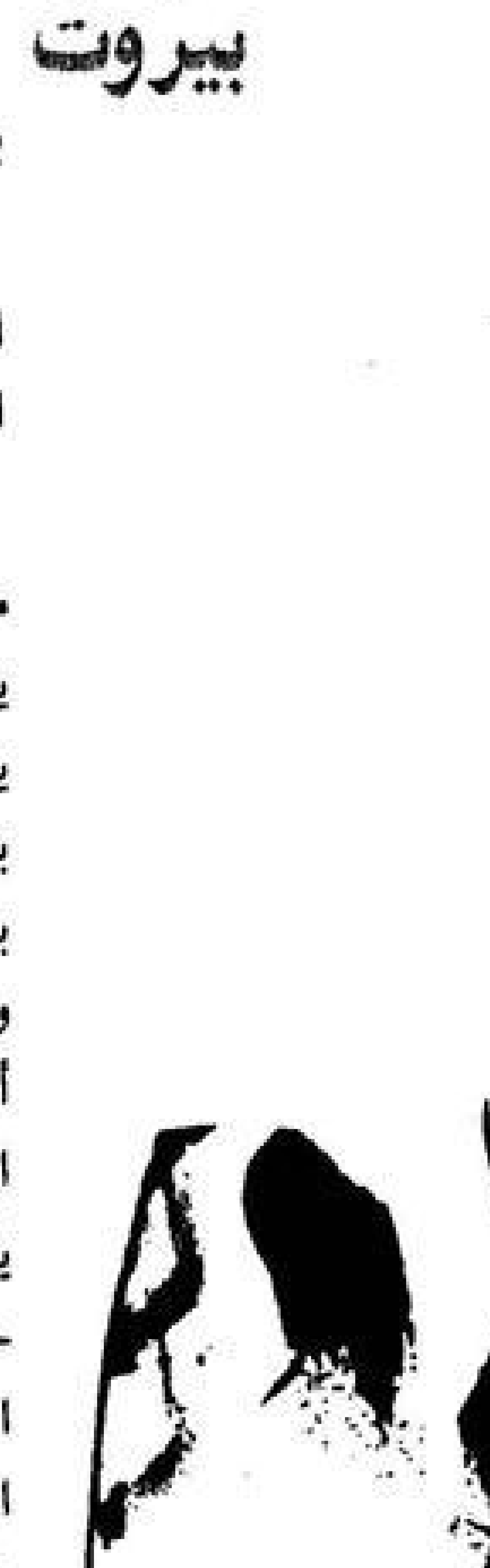
لم تنتف شائعة جنون مي زيادة الا بعد محاضرة نظمها لها الريحاني في بيروت

ولا أزال أذكر صوت أمين تلك الليلة وحماسه وإيمانه بفكرة الاتحاد بين الدول العربية.

واليـوم، وقد بـات للأمـيركيين مـا بات من عـلاقة وثيقـة بالنفط العـربي، يمكنني أن أقول إن أمـين كان من أول الـذين حققـوا هـذا التقارب الأميركي السعودي.

ولاحقاً بعد ذلـك الاجتماع النيـويوركي، سـافر أمـين للسعي الى مباشرة المفاوضات. وصل العراق فكتب رسالة الى الملك عبد العـزيز يطلب مواجهته. فأجابه الملك أن لديه مـوعداً في الاحسـاء مع وفـد يضم سفير إنكلترا في العراق السـير پرسي كـوكس، ومساعـدته المس بل، وبعض كبار المسؤولين العرب، لحلّ الخلاف النـاشب عهدئـذ بين السعودية والعراق، وسـأله أن يـوافيه الى هنـاك. وهكذا كـان. وصل أمين الى الاحساء، وبعد يومين وصل الملك، فطلب من أمـين أن يحضر اللقاء بصفة أمين سر. ثم انفرد أمـين بالملك عبـد العزيـز الـذي صارحه بأن الانكليـز أرسلوا وفداً بـرئاسـة المستر هـومز حتى يأخذوا الامتياز بحفر آبار النفط، بعدما كانت شركة انكليزية أخرى حاولت التنقيب وأدت محاولاتها الى تقرير يقول أن لا نفط في الأرض السعودية. وما كاد الملك عبد العزيز يسأل أمين عن إمكان سعيه الى ايجاد شركة أميركية تتولى الأمر، حتى كان الجواب جاهزاً لدى أمين، وأعطى الملك اسم شركة «كاليفورنيا أويل كومباني» التي كـان التقى مندوبيها في نيويورك.

وبعد أسابيع قليلة من ذاك اللقاء، كان الأميركيـون يضربون أول معول في الصحراء السعودية بحثاً عن بترول.



تواريخ من طفولتي

مما أعرفه عن أمين، قبل أن أصبح رفيقـه الدائم وأمـين سره، تواريخ وأحداث أثارت جدلاً، أتذكرها كما الآتي:

ـ ١٨٩٨: مقـالـة «الـوطنيـة والـدخـلاء»، جـريـدة «الهـلال» ـ فيلادلفيا.

ـ ١٩٠٠: مقالة «براين المصلح»، مجلة «الدائرة» ـ فيلادلفيا.

ـ ١٩٠٠: مقالة «الحكومة الـديمقراطية»، جريـدة «الإصلاح» ـ نيويورك.

ـ ١٩٠٠: مقالة «هل يمكن إصلاح الشرق؟»، جريدة «الأيـام» ـ نيويورك.

ـ ١٩٠٥: أول قصيدة شعر منثور في الأدب العربي، كانت لأمين في مجلة «الهلال» ـ القاهرة.

ـ ١٩٠٠: خـطابه «التسـاهل الـديني». حين ألقـاه في نيـويـورك بدعوة من جمعية الشبان المارونية (يـوم ٩ شباط/ فبراير، المصادف عيـد مار مـارون شفيع الـطائفة) كـان بين الحضور رجل دين بـرتبة مونسينيور. وخلال إلقاء أمين خطابه، طلب المونسينيـور من رئيس الجمعية الأمير يـوسف أبي اللمع أن يلقي كلمـة تعقيبية، فـوافق أبي اللمع مشترطاً عليه ألا يردّ في كلمته على الريحاني. لكن رجل الـدين ما اعتلى المنصة تالياً حتى أطلق لسانه تقريعاً على أمين، فما كـان من أحد الحضور إلا أن تناول كرسياً ليضرب به المونسينيور عـلى المنصة، فهاج الجمهور بين مؤيد ومستهجن. عنـدها وقف أمين مهدئاً حمية الجمهور، مطالباً أن تتاح للمونسينيور حرية الكلمة كما أتيحت له هو من قبل، فهذا من أول مبادىء الديمقراطية وحرية التعبير. وفي اليوم التالي حملت الصحف الخبر ورجحت صـدور حرم من البطـريـرك الماروني الياس الحويك بحق الريحاني. وعندما عاد أمين الى الفـريكة عام ١٩٠٤ وجد سكان الفريكة وجوارها: قرنة الحمراء، الشـاوية، بيت شبـاب، مضربين عن زيـارته. ومـا الا حين راح أهـالي بيروت يزورونه في الفريكة، حتى عاد أهالي الجوار إلى زيارتـه وقد تـأكد لهم أنه غير محروم.

ـ ١٩٠٦: من ذكرياتي عن قسوة أمين في التعامل مـع أهل البيت عند اللزوم، أن شقيقتي سعدى مـرضت ذات فترة، واشتـدّ مرضهـا فأخذت تستعين عليه بـالمورفـين، تقتنيه من صيـدلية مـراد البارودي على البرج في بيروت دون معرفة أمين. منعها أمين عن إدمان المورفين وإلا ستصاب بأذى إدمانه، فلم ترتدع. عنـدها، أقـدم على الحَجْـر عليهـا في غـرفـة والـدتي، مبقيـاً مفتـاحهـا معـه، وكـذلـك المفتـاح الخارجي، وأقام أسبوعاً يـراقب النافـذة كي لا يتسرب المورفين الى سعدى على غفلة منه. استعانت سعدى على ذلـك بالبكـاء والعويـل والنحيب آملة تخفيف قسوة أمين، لكنـه ظل عـلى قسوتـه معتبراً أنـه بذلك يفيد شقيقته. وبالفعل، بعد مرور أسبـوع على هـذه الحـالـة، شفيت سعدى عن إدمان المورفين وظلت تـذكر ذلـك بالخير لأخيها أمين طوال حياتها.

أمين وشؤون الدين

لم يكن أمين متديناً بالمعنى الرهباني ولا كافراً بالمعنى الفلسفي. كان لديه احـترام لكل دين ولتـديُّن الآخرين. من هنـا أنه جعـل في بيت الفـريكة غـرفـة خـاصة لأم أمـين تصلي فيهـا حين بـاتت عاجـزة عن

الـذهاب إلى الكنيسـة، وأحيـانـاً كـان يـطلب من الكـاهن ان يجيء ويقدم الذبيحة في تلك الغرفة كرمى لأم أمين.

كان يكره التعصب الديني من أنى جاء.

ذات يوم في صيف ١٩١٤، وكان أمين في لبنان بين رحلتين لـه إلى نيويورك، قرر أن يستضيف في بيت الفريكة صديقه محمد كرد علي الذي كـان مطلوبـاً من السلطات العثمانية. ولم تكن أم أمين مرتاحة الى استضافة رجل مسلم في بيتنا. فقال لها أمين: «سأكلم الرجل بصراحة، على مسمع منكِ، خلال مائدة الطعام. وإذا لمست لدى هذا المسلم ما يزعجكِ أو يثير مسيحيتكِ بكلامه، أطلبُ منه أن يغادر فوراً». وفعل ذلك، ثم سألَ أم أمين بعد العشاء عن انطباعها فرحبت بمحمد أجمل ترحيب. وعندما صارح أمين صديقه الكبير بما جرى، ضحك الاثنان، وتباركا من أم أمين الطيبة، وبقي عندنا نحو شهر بعد ذلك معززاً مكرماً خاصة من أم أمين نفسها.

في فترة لاحقة، كان سمْع أمي بدأ يخف في سنتيها الأخيرتين، مما حال دون سماعها جرس القداس حتى تختلف الى الكنيسـة. كـان ذلك يحزنها كثيراً، وبالطبع أحزنَ أمين. ففاجأها ذات يـوم من ١٩٣٧ بأن اقترح عليها ايقاظها قبيل موعد القداس حتى لا تفوتها الصلاة. وهكذا كـان. فكانت تردد: «هذا إلهام رباني عنـد أمين. يقبرني إن شالله. كيف بقولوا إنو كافر؟». وحين سألتُ أخي عن ذلك، أجابني بنضج الأخ الأكبر: «هـذا يرضي أم أمين يا ألبرت. وكل ما يرضيها يرضيني ويريح قلبي وضميري، طالما ليس فيه شغب على عمق حياتي الروحية. لهذا الكون إلـه واحد أحد، والى الآن لم أرَ سواه في عالمي الروحاني».

واحتراماً لهذا الذي «لم يكن يزعج حياته الروحية»، كـان يحدث أن يـطلب منه كـاهن الرعيـة قراءة رسـالـة القـديس بولس خـلال القداس، فيفعل بدون تردد. وغير مرة خـلال أسبوع الآلام، كـان أمين يطلب مني أن أصحبه الى وادي الفريكة نجمع الزهر لاحتفال دفن المصلوب. ودائماً كان كـلامـه عن المسيح مشـوبـاً بـالإجلال والاحترام الشديدين.

وفي هذا السياق نفسه، كان لأمين صديق مسلم من بيروت يزوره في الفريكة كل فترة، طالباً منـه معونـة مالية لم يكن أمين يـتردد عن إسدائها له بكل طيبة خاطر وكرم صادق. وذات يوم من ١٩٣٩، وصل هذا الصديق في طقس ماطر بينما أمين يتهيأ لـركوب فـرسه الى بيت شباب. مدَّ يـده الى جيبه فلم يجد فيهـا سـوى نقـود ضئيلة. عندها خلع سترته وأعطاه إياها معتذراً. وحين عاد من سفرته مبللاً بالمطر، سألته سعدى عنها وكانت مع أمي في البيت فـأجابهـا: «ليس للكفن جيوب يا سعدى، أعطيتها لصديقي فلان لأنني لم أكن حاملاً ما يكفي من نقود لأعينه».

وذات يوم من ١٩١٣، وصل الفريكة رجل من جماعة متزعم كان يسمى بـ«الطياح». فتحت سعدى له البـاب ففوجئت بـه مدججـاً بالسلاح مسدساً وبندقياً وذخيرة. بادرها: «أريد أن أقابل الاستاذ». سألته: «من أنت؟» فأجابها: «أنا من انطلياس، من جماعة الـطياح حامي المنطقة المسيحية من انطلياس الى بكفيـا، ويجب أن أتعرف الى الأستاذ وأقابله شخصياً». قالت لـه سعدى: «الاستـاذ في مكتبه ولا يقابل أحـداً حين يكـون في ساعـات كتابتـه». أصرَّ الرجـل قـائـلاً: «يجب أن أقـابله. معي له مكتـوب من المطران ويجب أن أسلمـه إياه بـاليـد». سمـع أمين الحـوار فخـرج من مكتبه مستفسـراً، فبـادره الرجل: «إني أحمل اليك رسـالة خـاصة من سيـادة المطران، وأريـد جواباً عنها فوراً. وهذه هي الرسـالة». فضَّهـا أمين وقـرأها فـأجاب حاملها على الفور: «عـد الى سيادتـه وقل لـه إن الريحـاني لا يساعـد الذين يحمون المسيحيين من المسلمين، فليس بينهم أساساً أيُّ عـداء يتطلب هذه الحماية المزيفة».

وعام ١٩٣٣ أرسل البطريرك أنطون عريضه رسائل الى الرعـايا منبئاً عن زيارتها وفق جدول زمني محدد طلع به البطريرك لأول مـرة في تاريخ بكركي. قرأ أمين الخبر في الصحف، فكتب الى البطريرك سائلاً إياه المرور في الفـريكة للتعـرف بـ«أم أمين فـارس الريحـاني». وتم لـه ما أراد، فـأجرى البـطريرك تعـديلاً على بـرنـامـج زيارتـه الرعوية، وعرج في طريقه على بيتنا في الفريكة حيث أجرى له أمين استقبالاً فخماً يليق بـه، وكانت فـرحة أم أمـين لا تعادلهـا فرحـة في حياتها كلها.

أمين وجبران

عـام ١٩١٠ كان أمين عائداً إلى نيويـورك كـالعـادة عن طـريق مرسيليا (لبنان ـ مرسيليا ـ نيويورك: شهر كـامل). وبنـاء على طلب أخيه، مرَّ بباريس ليقابل عباس البجاني الذي كان يتعامل مع يوسف بإرسال البضاعة (ثياباً وأقمشة) من باريس الى المكسيك. وصدف أن تعـرف هنـاك بجبران فـأحبـه. وذات يـوم طلب من جـبران أن يصحبـه الى زيارة بعض المتاحف، فكـانت لهـما جـولـة طـويلة بـين باريس ولندن، كتبا خلالها الى يوسف الحويك رسالة مشتركة ـ سطراً من أمين وسطراً من جـبران ـ، وفي لندن وضعـا معـاً تصميماً لـدار أوبرا في بيروت. ثم أكمل أمين رحلته الى نيويورك، طالباً من جبران أن يتصل به لدى رجوعه الى بوسطن لأية مساعدة قد يكون لـه أمين مفيداً فيها. وهكذا كان، لدى عودة جبران الى بوسطن اتصل بـأمين عارضاً عليه استشارته بأمر انتقاله الى نيويـورك فأجـابه أمـين فوراً بالتشجيع وعرض عليه شقته ريثما يجد له مكـاناً. وبـالفعل، سكن جبران ردحاً في شقـة أمين (الـرقم ٢٩ في الشارع التـاسـع غـربـاً، مـانهاتن، نيويـورك) قبل أن يهتـدي جبران في الشـارع الملاصق الى الشقـة التي انتقل اليهـا بقيـة عمـره (الـرقم ٥١ في الشـارع العـاشر غربـاً).

وحـين كنتُ في نيـويـورك، كـان أمين يحـدثني دائـماً عن جـبران بإعجاب في موهبته وتقدير لعبقريته، وكان يتوقع له شهرة عالميـة منذ ذلك الحين.

سـوى أن خلافـاً وقع بينهـما، حين كـان جبران وحلقتـه في صدد تشكيـل «الـرابـطة القلميـة». لم يبُح أمـين ولا مـرة بجـوهـر ذلـك الخـلاف، بل كـان يجيبني بقولـه: «طـروحـاتهم لا تتفق وأفكـاري، لذلك رفضتُ أن أكون معهم». ولم أسمع أمين يوماً يتكلم عن أحد بالسوء. كان يكتم غيظه كي لا يضطر الى الشتم أو الكلام المقـذع. وفي تـبرير لي ذات يـوم، أخـبرني أن جـبران اتصـل بـه عـام ١٩٢٠ لينضم الى أعضـاء «الـرابـطة القلمية» فـاعتذر أمـين بحجـة أن لـديه سفرات مقبلة الى الدول العربية وسيكون كثير التغيُّب عن نيويورك. لكن سفراته بالفعل لم تبـدأ إلا عام ١٩٢٢. وتقـديري الشخصي أن أمين رفض الانتساب الى ذلك الفريق لأنه لاحظ جميع أعضـائـه يهللون لجـبران بشكـل فـاضـح، ربمـا لأسبـاب شخصيـة أو دوافـع خـاصـة، وينـادون بـه (وخـاصـة نعيمـة بينهم) زعيماً لحـركتهم تلك،

الريحاني وجبران وضعا في لندن تصميماً لدار اوبرا في بيروت



وأمين من طبعه لا يحب أن يكون ثانياً في أية حركة. فإما أنه هو الأول أو لا يتدخل.

أمين ونعيمة

عن أمين أن جبران كان يتحاشى دائماً لسان نعيمة. لذلك كان يتجنب انتقاده، سواء في الكتابات أو في الرسائل، ودائماً يشير إلى أن نعيمة أقرب الناس إلى قلبه. وكان نعيمة بالمقابل يردُّ هذه البادرة لجبران، فهو الذي نادى به عميداً لـ «الرابطة القلمية»، وهو الذي كان يكتب عند صدور أي كتاب لجبران تقريظاً له كما ينتظر جبران. وفي السنوات القليلة الماضية اتضح صواب نظرية أمين، بعدما انكشف (مع ظهور رسائل ماري هاسكل وجبران، وكتاب باربرة يونغ وكتاب جين وخليل نقولا جبران) أن جبران لم يكن يسر لنعيمة بأسراره كصديق حميم، بل كان يحجب عنه وعن سواه من زملائه أسراراً كثيرة من حياته الشخصية.

وبالفعل، حين صدر كتاب نعيمة عن جبران عام ١٩٣٤، فوجىء أمين بما أورده نعيمة عن صديقه جبران الذي كان على حياته يبادله احتراماً، كما قلت، مشوباً بالحذر والتحاشي. فكتب أمين رأيه في الكتاب، ناقش فيه نعيمة نقاطه الإيجابية، وهي في الكتاب كثيرة ولا شك، واعترض على بعض ما جاء به نعيمة مما لم يجده أمين صحيحاً أو لائق الذكر في تلك البيوغرافيا التي جاءت في حينها مهمة جداً لإلقاء الضوء على جبران. فما كان من نعيمة إلا أن ردَّ على أمين في جريدة «لسان الحال» بكلام مقذع هَجَّاء من أقسى ما يمكن أن يقال. وكان من عادتي أن أجمع الصحف لأمين في مكتبي في بيروت، وأحملها معي الى الفريكة في نهاية الأسبوع كي يطلع عليها. وهكذا كان يومها. وضعت عدد «لسان الحال» بين الصحف بشكل عشوائي كي لا ألفته اليه، ولم أخبره بأمر المقال حتى يكتشفه بنفسه. راح يقلّب الصحف، وأنا أراقبه، حتى وصل الى «لسان الحال» فقرأ المقال بكل هدوء أعصاب، رغم ما بين سطوره من انفعال شديد، وابتسم قائلاً وهو يطوي الجريدة: «الله يسامحك يا مخايل». ومنذ ذلك الحين، لم يعد أمين يذكر ميخائيل نعيمة بكلمة واحدة. وهذه كانت عادته: اذا تضايق من أحد، لا يأتي على ذكره بسوء، بل يحجم عن ذكره نهائياً.

بعد أسابيع من ذلك، كان نعيمه ماراً من أمام مكتبي في بيروت، فناديته واستفسرت منه عن سبب كتابته المقال بذلك الشكل القاسي، فشعرت بأنه هو نفسه منزعج من قسوة مقاله. وسألته أن يصعد الى الفريكة وأنا أتكفل بإزالة الغيمة بينه وبين أمين، فوعدني لكنه لم يفعل.

وحين أصدرت في منشوراتي كتاب «قلب لبنان» عام ١٩٤٧ (بعد سبع سنوات على غياب أمين) أرسلتُ منه نسخة الى نعيمة، فكتب اليَّ يقول بكل نبل ووفاء: «إن هذا الكتاب من أجمل ما قرأت عن لبنان حتى اليوم».

رفض الريحاني الانضمام الى الرابطة القلمية لانه رأى اعضاءها يهللون لجبران بشكل فاضح



أمين ومي

عام ١٩١٢ كانت شهرة أمين بدأت تتسع، لبنانياً وعربياً بعد صدور «الريحانيات» وسواها، وفي أميركا بعد صدور «كتاب خالد» قبلذاك بعام واحد. وصدف أن جاءت مي زيادة للاصطياف في بكفيا. وعلمت أنها هناك قريبة من بيت الريحاني. وذات يوم كان أمين في البيت حين وصلت عربة ترجلت منها آنسة هيفاء تقدمت منه معرِّفةً بنفسها: «أستاذ ريحاني؟ أنا مي زيادة». وقالت له إنها قرأت العديد من كتاباته، فرحب بها وكانت جلسة أولى أعقبتها صداقة. وحين زار أمين القاهرة خلال جولته العربية عام ١٩٢٢، كانت مي في طليعة المهتمين باستضافته وتكريمه. وبقيت تراسله حين يكون في أميركا، وكلما زارت لبنان تزور الفريكة. إلى أن كانت محنتها عام ١٩٣٨ حين مرضت وعولجت في مصر وشعرت بأن ذويها ينوون استغلالها فانتقلت للمعالجة لدى مستشفى ربيز في لبنان. عاد أمين من إحدى سفراته فأخبَرْتُهُ بأمر مي، فهرع الى زيارتها في المستشفى. لكنها لم تكلمه وبقيت صامتة بحجة أنه لم يوافها الى المستشفى قبلذاك. قال لها إنه كان غائباً عن لبنان وها هو هرع فور علم بأمرها. لم تصدقه وبقيت محجمة عن الكلام. فأنذرها أنه سيجيء في اليوم التالي وإذا بقيت على موقفها لن يعود أبداً. وهكذا كان، لأنه كان يتمم ما يصممه. وصل المستشفى فتناول كرسياً وجلس في غرفتها صامتاً لا يتكلم، إلى أن انفجرت باكية وقالت له كل ما في قلبها من وساوس وشجون، وكيف أن ذويها اتهموها بالجنون كي يستولوا على ممتلكاتها، وعدها أمين بالمساعدة، وتكفل هو بإخراجها من المستشفى والسهر عليها، فأخرجها الى منزل قريب من المستشفى القريب بدوره من منزل شقيقتنا أدال يوسف صادر (عين المريسة ـ آخر شارع فينيسيا اليوم)، وأتى لها بممرضة تدعى أستير لتهتم بها. ثم أقنعها بأن تلقي محاضرة في الجامعة الاميركية فاعتذرت، وأصرَّ فقبلت بعد تردد طويل، وأقام لها تلك المحاضرة التي دوَّت لها بيروت، وانتفت من يومها شائعة أنها مجنونة. وصيفاً، أقنعها بالمصيف في الفريكة، واستأجر لها منزلاً لصيقاً بمنزلنا هناك، نزلت في بيتنا بضعة أيام حتى تم تجهيز ذاك البيت. وكنا نتردد عليها، شقيقتي سعدى وأنا، بناء على طلب أمين أن نهتم بها في غيابه عن الفريكة فنزورها (وهذا البيت هو الذي رسمه الفنان الكبير مصطفى فروخ، حين استضفته ذات صيف لاحق، بين لوحات عديدة رسمها في الفريكة، أبرزها لامرأة تخبز على الصاج أحضرتُها له خصيصاً لأن تلك عادة شعرت بأنها ستنقرض من جبالنا، ولا تزال اللوحة اليوم أحد أشهر أعماله على الإطلاق).

وحين توفي أمين بعد عامين من ذاك الصيف، كتبت مي زيادة إليَّ من مصر تقول: «ما أنا التي ستعزيك، بل أنت عليك أن تعزيني، إن غياب أمين خسارة شخصية لي».

بيت الفريكة

بسبب سفراته المبكرة الى نيويورك، جعل أمين بيتنا في الفريكة طليعياً سباقاً في غير مضمار عن بيوت القرية والمنطقة.

حين عاد أمين بنا من نيويورك عام ١٩٠٤ الى الفريكة، حمل معه آلة فونوغراف، وكان عهدئذ يعمل بمحادل تُنزل الأصوات عليه (لا أسطوانات كما في ما بعد). وكان أمين، قبل مغادرتنا نيويورك، أقام سهرة وداعية في بيتنا هناك في مانهاتن، جمعت عدة أشخاص من الجالية بينهم ماري خوري وصليبي حنة وزوجته من قرنة الحمراء وأفراداً من آل معلوف. وفي الفريكة دعا أمين أنسباء أولئك الحاضرين في ليلة نيويورك وأقرباءهم حتى يسمعوا أصوات مغتربيهم على الفونوغراف. وكانت ليلة عجيبة، إذ أخذ المدعوون في الفريكة يدورون حول الفونوغراف محاولين أن يروا فيه ذويهم أصحاب الأصوات. وانصرفوا في الثانية صباحاً وهم لا يصدقون أنهم سمعوا

أصوات أقربائهم في نيويورك. وبقي فونوغراف أمين ردحاً من الزمن حديث الناس. ومع الأسف، حين عدتُ الى الفريكة من نيويورك بعد إنهاء تخصصي في جامعة كولومبيا، كان الفونوغراف اختفى من بيتنا. ولعله كان اليوم من الأغراض النفيسة التي أحب أن أحفظها في متحف الريحاني.

وخلال الفترة التي قضاها أمين في لبنان بين ١٩٠٤ و١٩١٠، تردد كثيراً الى القاهرة بسبب وجود أخي يوسف فيها، تاجراً في صناعة الماكنات الأميركية التي كان المصريون ولوعين بها. وفي إحدى زيارات الأمين الى القاهرة. رأى «الصيوان» (خيمة كبيرة من القماش) فاشتراه وأتى به الى الفريكة ونصبه على سطح دارة المطبخ. وكان كبيراً يتسع لأربعة أسرَّة نوم كاملة، وله نقوش ملونة كثيرة، وعلى كل واحدة من تقسيماته المتعددة أبيات من الشعر العربي. وكان الصيوان مرة أخرى حديث الفريكة والجوار مدة طويلة، يقصدونه ليتفرجوا عليه. وأخذ أمين يعقد فيه ندواته الأسبوعية كل أربعاء وسبت، جامعاً فيه زواره رجال الفكر والأدب (أتذكر منهم الآن: محمد كرد علي، الأخطل الصغير، شارل قرم، قسطنطين يني، فيلكس فارس، سليم سركيس، مراد البارودي، وآخرين) حتى بلغت أخبار حلقاته الأدبية، الى جانب لبنان كله، أوساط مصر والمغرب وتونس والجزائر وسوريا والعراق والجاليات اللبنانية في البرازيل والأرجنتين وفنزويلا، وأصدقاء الريحاني في الولايات المتحدة وكندا وبعض أوروبا. وكثيراً ما وجَّه أمين الى أصدقائه في العالم رسائل من «الصيوان الملوكي». كانت الحلقات تنعقد بين الرابعة بعد الظهر والسابعة مساءً، غالباً في آخر الأسبوع لأن أمين لم يكن يستقبل في وسط الأسبوع بسبب انصرافه داخل غرفته الى الكتابة بشكل متواصل مكثف. وكان لحلقات الصيوان مناهضون أبرزهم الأب لويس شيخو اليسوعي، إذ شنَّ على الريحاني حملة عنيفة في «التبشير» بسبب آراء أمين التحررية والإصلاحية.

ومما حمله أمين من نيويورك ذات مرة عام ١٩١٥: قنديل من الألمنيوم له شعبتان من نحاس، يضع فوق كل واحدة منها قطعة من الأسبيتلين وفوقها جسماً آخر مستديراً من الألمنيوم ممتلئاً ماءً، حتى اذا أدير الجسم المستدير بمفتاح خاص، بدأ الماء ينقط على الأسبيتلين فيضيء من الشعبة في رأسه ويعطي نوراً كنور الكهرباء تماماً. وكان هذا القنديل «أعجوبة» تلك الأيام، في حين كان الناس يضيئون المصابيح القروية البسيطة الشحيحة النور على الكاز والفتيل والسراج.

وكان أمين اعتاد الحمام البارد يومياً في نيويورك من مرشة الدوش (الشاور) فجاء عام ١٩٠٤ بمغطس البورسلين من نيويورك كما هو مع مرشَّته وأنابيبه. ولم تكن في الفريكة تلك الأيام مياه جارية حتى تسري في الأنابيب وتكون جاهزة للاستعمال، مما جعل أمين يضع في الحمام فوق المغطس برميلاً هائلاً من التوتياء يتسع لمئتي تنكة ماء، كل واحدة تتسع لعشرين ليتراً. وكان أمين عندما رمم البيت بعدما بدأه والدي ولم يكمله، جعل طلمبة خاصة للبئر التي تحت دائرة المطبخ، وجعل في الحيطان أنابيب تصل، مع الحمام، الى غرفة الطعام ومجلى المطبخ، مما لم يكن وارداً عصرئذ في البيوت. وكان شخص يدعى يوسف لُبس يأتي كل أسبوعين فيضخ الماء بالطلمبة من البئر الى البرميل الكبير، فيستحم أمين كما في نيويورك ولا يشعر بفارق بين حياته الرغيدة هناك وحياته الخاصة في الفريكة. وتوفي أمين ولم يشهد المياه الجارية وصلت إلى البيت، فيوفر عناء ضخ الماء، لأن ذلك تم بعد غيابه بسنتين، حين سعيتُ شخصياً بجرِّ المياه الى الفريكة والشاوية وقرنة الحمراء، وكذلك الكهرباء والتلفون. وكان بيتنا أول بيت في المنطقة ينعم بتلك الخدمات الثلاث التي لم ينعم بها أمين، فمات ولم يهنأ بحمامه بدون ضخ المياه من البئر، ولم يستمتع بنور الكهرباء في البيت بدل قنديل الاسيتيلين، ولم يتمتع بمخاطبة أصدقائه بالتلفون من غرفته في الفريكة.

وعلى ذكر غرفته، حرص أمين على أن يأتي من نيويورك كذلك بمكتبه الفخم الذي اعتاد هناك الكتابة اليه. ورغم صعوبة المواصلات وضيق الطرقات من بيروت الى الفريكة (ثلاث ساعات) أبى إلا أن ينقل مكتبه الخشبي الذي كتب عليه في الفريكة جميع مؤلفاته ولا يزال اليوم بين أبرز موجودات المتحف.

وكان لأمين في الفريكة طقوسيته الخاصة: ينهض في السادسة صباحاً، يأخذ حمامه البارد (صيفاً شتاءً)، يتناول فطوره، ويمشي قليلاً في الحديقة أمام البيت، ثم في التاسعة يدخل غرفته ويقفل بابه ويجلس الى مكتبه منصرفاً الى الكتابة حتى الظهر، لا يسمح لأحد بأن يقاطع أو يدخل عليه وهو يكتب. عند الظهر، تطرق سعدى عليه الباب فيخرج الى الغداء، ثم يغط قليلاً في قيلولة قصيرة على المقعد في الصالون، يعود بعدها الى مكتبه مجدداً فيعمل من الثانية حتى السابعة. أما السهرة فيمضيها معنا، ونادراً ما كان يخرج الى زيارة خارج البيت. كان أهالي الفريكة يزورونه مساءً أو في نهاية الأسبوع، وفي حالات نادرة جداً كان يرد لهم الزيارة، وهم يعذرونه في ذلك (لأن «الاستاذ مشغول... يؤلِّف»). وكان غالباً غائباً في أسفاره التي بلغت رقماً قياسياً. فهو - كما أحصى ابني أمين في كتابه «فيلسوف الفريكة صاحب المدينة العظمى» - اجتاز المحيط الأطلسي ٢٠ مرة، والمحيط الهندي مرتين، والأبيض المتوسط ٢٠ مرة، والبحر الأحمر ١٢ مرة، وقناة السويس ١٠ مرات، والخليج العربي ٤ مرات، عدا زياراته الكثيرة الى سوريا وفلسطين ومما يصعب إحصاؤه. ومن غريب ما حصل في أسفاره أنه كان مرة في باريس ويريد السفر بباخرة «التيتانيك» الشهيرة. حجز له مكاناً، لكن صديقاً له أصر عليه بالبقاء ثلاثة أيام أخرى ليحضر أمين مناسبة عزيزة على ذلك الصديق، فألغى أمين سفرته على «التيتيانيك» وأقلعت الباخرة الضخمة وكانت تلك سفرتها الأخيرة إذ تحطمت ومات من فيها، و... نجا أمين بعدم سفره عليها.

أمين بين التكريم والاضطهاد

رافقتُ أمين في حملات كثيرة عليه وحفلات تكريمية له، بعضها شهدتُهُ بنفسي وبعضها الآخر رواه هو لي.

حين زار القاهرة عام ١٩٣٢ أقيمت له ١٢ حفلة تكريم، منها ما أقامه سليم سركيس ومنها مي زيادة ومنها أمراء آل لطف الله ومنها الجامعة الاميركية وأخرى من جرجي زيدان وخليل مطران وأحمد شوقي ويعقوب صروف. سوى أن أبرزها كانت حفلة «سفح الأهرام» التي نظمها له أمين عام مجلس الوزراء أحمد زكي باشا في ١٩٢٢/٢/٢٠ وجمعت نحو ثلاثة آلاف مدعو، بينهم أدباء من أميركا وكندا وانكلترا، وبينهم، من جريدة «النيويورك تايمز» الشهيرة التي كان أمين أحد كتَّابها، رئيس تحريرها اذ صدف أن كان في

نعيمة نادى بالريحاني رئيساً للرابطة القلمية والريحاني ظل يتحاشى لسانه اللاذع



سياحة الى مصر فدعي الى الحفلة وخرج منها بانطباع مؤثر فأرسل الى الجريدة أطول تلغراف تلقته الجريدة حول حفلة تكريم. وأبرزت «النيويورك تايمز» ذلك في اليوم التالي فكان له وقع هائل في الولايات المتحدة لصالح الريحاني.

ومن الحفلات الى الحملات.

عشية عيد الميلاد (١٩٣٣/١٢/٢٤) كان أمين مدعواً في بيروت من «جمعية التضامن الأدبي» وفي صالة «الغران تياتر» الى إلقاء خطابه «بين عهدين»، وفيه، كما كان معروفاً سلفاً، حملة عنيفة على الفرنسيين أسياد الانتداب عهدئذ على لبنان. وكان المندوب السامي الفرنسي دو مارتيل رجلاً فظاً، وعلم بمضمون الخطاب فأرسل قبل الحفلة من ينذر أمين ألا يلقي خطابه. لكن أمين كان عنيداً ضد الفرنسيين كما كان من قبلُ ضد العثمانيين، وكان أبعد من أن يتراجع عن موقف يؤمن به. فبادر ذاك الرسول: «عندي معلومات أن السيد دو مارتيل يسهِّل معاملات للفرنسيين في لبنان غير شرعية، ويتباطأ في معاملات اللبنانيين الشرعية. لن أسكت عن ذلك. قُل للمفوض السامي أني كلبناني لي الحق في الدفاع عن وطني لبنان وفي انتقاد الظلم اللاحق بأهله من سلطة الانتداب». وألقى أمين خطابه يومذاك، محاطاً في الصالة بفرقة عسكرية فرنسية بقصد تخويفه. لكنه لم يرتدع. وصدر الخطاب صباح اليوم التالي في صدر الصفحات الأولى من الصحف اللبنانية مع ترجمته الفرنسية في الصحف الفرنكوفونية، فكان له وقع هادر. عندها أصدر دو مارتيل أمراً بنفي الريحاني من لبنان الى البلد الذي يختاره. فانهالت الدعوات على أمين من مصر والجاليات اللبنانية في فنزويلا والبرازيل والأرجنتين والولايات المتحدة ونيكاراغوا حتى يحل ضيفاً لديها. سوى أن أمين كان عهدئذ بصدد وضع كتابه «قلب العراق» فلبى دعوة الملك غازي بالتوجه ضيفاً عليه في بغداد، ونشر مقالاً في الصحف اللبنانية يوم ١٩٣٤/١/١٦ مودعاً فيه اللبنانيين وغادر لبنان بعد يومين. ولم تطل إقامته هناك أكثر من شهرين، لأن الجاليات اللبنانية الاغترابية ظلت تضغط بحملاتها حتى أصدرت فرنسا أمراً بعزل دو مارتيل من منصبه وعاد أمين بعدها إلى لبنان مظفراً مكرماً أعلى تكريم، وقد انتهى من كتابه «قلب العراق»، فبدأ ينصرف إلى وضع مخططات «قلب لبنان».

ألغى الريحاني سفره على «التيتانيك» فأبحرت الباخرة العملاقة، وكانت تلك رحلتها الاخيرة!

أنا وأمين والكتب

كنت خلال دراستي في جامعة كولومبيا تعرفت بالآنسة ميريام ب. مسديفير، وعلى استعداد للزواج منها تتويجاً لقصة حب عشناها. وكنت أعمل لثلاث سنوات بعد تخرجي بإرسال البضاعة الى شقيقي يوسف من نيويورك الى المكسيك. سوى أنني بدأت أتلقى رسائل من أمي في الفريكة تنبئني فيها بأنها معتلة وترغب بأن أكون الى جانبها. عدت الى لبنان عام ١٩٣٦ على أمل أن أمضي أشهراً وأعود، لكن إقامتي دامت نهائياً، فلم أعد إلى نيويورك. وفي بيروت تعرفت بالحب الكبير لورين شقير التي غيرت مجرى حياتي وباتت شريكة عمري وأحلامي وجهادي حتى اليوم. وكان أمين في عز مجده الأدبي، فبدأتُ حياتي المهنية بصناعة الطباعة، وسرعان ما أصبحت نقيب أصحاب المطابع لثلاث سنوات بعدما اعتذر الأب اليسوعي كورون عن ذلك. وبدأت في هذه الحقبة أرمم البيت في الفريكة وأوسع شرفته تكريماً لأمين ومجده وزواره، واستعنت بالمعلم عبد الله نصر (أشهر معماري في حينه) على هندسة الحديقة والجلالي وحفافيها لأن أمين كان يحبها مرتبة.



فترتئذ، كمدير «المطبعة العلمية» لصهري يوسف صادر (زوج أختي أدال)، كنتُ أشعر بأن يوسف يتحاشى طبع كتب أمين، بسبب ثورويتها وما تثيره من حملات. وكان أصدر له «الريحانيات» بشكل عادي مبسط لا ذوق فنياً فيه ولا يليق بمكانة أمين. فقررت ذات يوم أن أترك العمل مع صهري، وأسست «دار ريحاني للطباعة والنشر» ومطبعة تجارية، متخذاً لي مكتباً في مبنى «الغران تياتر»، فوق المطبعة، في شقة خاصة كانت لافتة عهدئذ في نوعها لأنها على الطريقة الاميركية. كان الشيخ فؤاد حبيش (دار المكشوف) قبالة مكتبي، وكان يتردد عليّ الياس أبو شبكة فينام أحياناً عندي حين يتأخر به الوقت للعودة الى «الزوق»، وغالباً ما كنت أستعين به ليصحح لي بروفات كتب أمين كي تصدر خالية من الأخطاء المطبعية. وخطر لي إصدار جريدة ففاتحت صديقي عهدذاك كامل مروة بمشاركته في «الحياة» وتطويرها من ٤ الى ١٢ صفحة، متبعين النموذج الاميركي الذي كنتُ مشبعاً له، فأجابني كامل: «ما رأيته في أميركا يا ألبرت لا ينطبق في بيروت»، وكان معه حق.

بدأت أصدر كتب أمين، وأطوّر في فن الطباعة وإصدار الكتب وطريقة النشر. وكان لي لاحقاً إسهام فعال في العمل مع الخطاط سعدي وعمر الأنسي ومصطفى فروخ وقيصر الجميل على إنشاء «جمعية الفنانين اللبنانيين» وتنظيم أول معرض جماعي للتشكيليين اللبنانيين حضّرت له في مكتبي وسعيت لدى الشيخ سليم الخوري (شقيق الشيخ بشارة) فأعطانا الطابق الواسع فوق البرلمان (ساحة النجمة) لإقامة المعرض. وأبى الفنانون بعدها إلا أن يجعلوني أمين المال في جمعيتهم.

عام ١٩٣٩ أصدرتُ «الريحانيات» بطباعة فاخرة أنيقة، حملها شارل قرم الى معرض نيويورك عامئذٍ وعاد حاملاً لي وسام المعرض للإخراج الطباعي، استحقه لبنان بين الدول العربية المشاركة.

ومنذ تلك الفترة، قررتُ أن أكرس عملي الطباعي والنشري لمؤلفات أمين.

أنا وأمين والمتحف

حين كنتُ أدرس في جامعة كولومبيا، كان مدير «الأنترناشيونال هاوس» (حيث كنت أسكن) صديقاً لعائلات دودج وكارنغي وروكفلر، وكان يدعونا لزيارتهم. وذات يوم، لدى بيت روكفلر، بدرت مني أمام السيدة روكفلر خاطرة اهتمامي بالمتاحف الخاصة. أخذتني الى شقة في قصرها حولتها متحفاً لزوجها، فلم أجد إلا كرسياً ومرآة وسريراً ومكتباً عليه صور. عندها قررتُ التعمق في المتاحف، فزرت منها ١٢ معرضاً شخصياً بين الولايات المتحدة وفرنسا وانكلترا، وأنا أضمر في بالي متحفاً شخصياً لأمين أفاجئه به، وعدت الى الفريكة، وفي ذهني هذه الفكرة تراودني في صمت.

والذي ساعدني، أن أمين كان شديد التنظيم في أشيائه وملفاته وكتاباته ومخطوطاته، مثلما كان منضبطاً في مواعيده ومرتباً في حياته العامة والخاصة. وكان جامعاً نسخاً من رسائله، وجميع هدايا الملوك العرب إليه، ومسبحة البابا التي أهداها إلى «أم أمين».

بدأتُ أجمع أشياءه من دون أن أصارحه بما في نيّتي. سوى أن غيابه كان مفاجئاً: في ٢٠ آب (أغسطس) وقع عن الدراجة في

الفريكة، فنقلته الى مستشفى ربيز على أمل شفائه من رضوض في ظهره وقدمه ويده، وخدوش في جبهته وساقه. لكنَّ عقراً فاجأ أسفل ظهره فنشر في كل جسمه تسمماً خبيثاً أدى الى وفاته في تمام الواحدة من بعد ظهر الجمعة ١٣ أيلول (سبتمبر) ١٩٤٠.

غاب أمين وهو لا يعلم بما أضمر له على حياته. لكنني من يوم غيابه أضمرتُ أن أكمل كل ما بدأتْ به، حتى يكون غيابه حضوراً دائماً.

في اليوم الثالث لدفنه، دخلتُ غرفته وأقسمتُ: «على اسمك يا أمين سأجعل هذا البيت متحفاً». وبدأت أجمع كل مخطوطاته وأشيائه ومتروكاته. أوصيتُ على خزانتين كبيرتين زجاجيتين وأخريين صغيرتين لأحفظ فيها أغراضه ومخطوطاته وهي كانت جميعها منسقة في ملفات، مما سهل لي تقميشها وإصدارها (العربي منها والإنكليزي) في كتب مطبوعة، بعضها كما كان هو نسقه وهيأه للطبع، وبعضها الآخر كما ارتأيت أنا من خلال سياق المواضيع المتناسقة، وفي قسم منها اخترت مقالات متفرقة وأصدرتها في مجموعات موحدة المواضيع.

ومما قمت به كذلك تكريماً لذكراه أنني أنشأتُ مدرسة ابتدائية باسم «مدرسة أمين الريحاني» للفريكة وجوارها، عاشت ثلاث سنوات ثم أقفلتها لضيق وقتي في متابعة شؤونها وشؤون دار النشر معاً، لأن الأهم عندي كان تراث أمين: كتباً ومتحفاً وتراثاً.

وذات يوم من ١٩٥٤ كنت في مكتبي في دار النشر إذ رن الهاتف وكان على الخط صوت نسائي: «ألبرت؟ أنا برثا، زوجة أمين. هل توافينني إلى أوتيل السان جورج؟». وعدت بالذكرى سنوات طويلة الى الوراء: كان أمين، المحب الفنون، التقاها في أحد معارضها، وأحبها وتزوجها عام ١٩١٦. وظل معها ست سنوات، حتى قرر سفرته الى البلاد العربية، فخيَّرها بين أن تذهب معه أو أن تنتظره عند أمه في الفريكة ريثما يعود، فرفضت العرضين معاً وافترقا، وحصل على طلاقها عام ١٩٣٩. ولدى وفاته بعد ذلك بعام واحد، أبرقتُ إليها في كاليفورنيا فأجابتني ببرقية مؤثرة.

وافيتها في اليوم نفسه الى السان جورج، وفي اليوم التالي اصطحبتُ معي عائلتي لتتعرف عليها: زوجتي لورين، ابنتي مي، وأبنائي أمين ورمزي وسرمد. ودعوتها لقضاء العطلة في الفريكة، فلبت. واندهشت للذي شاهدته في البيت من متحف الأمين. ثم سألتها اذا كانت ترغب في الذهاب الى المدفن، فاستمهلتني الى الغد، ونزلت الى بيروت بعد الظهر. وفي اليوم التالي، وصلت الى الفريكة بسيارة ملأى زهوراً، وقالت لي: «الآن أزور المدفن». وذهبنا فأحاطت كل المدفن بالزهر وهي شديدة التأثر. ثم بقيت عندنا في الفريكة نحو شهرين، وعادت إلى أميركا على أساس أن تعود بعد تصريف أعمالها هناك، لكنها فوجئت لدى وصولها بهبوط في الأسهم المصرفية جعلها تخسر كمية من مالها كبيرة. وانقطعت عني أخبارها، حتى أتاني نعيها من أخيها عام ١٩٧٠ عن ٩١ عاماً، وفيه وصيتها أن يصار إلى إحراق جثتها وإرسال رمادها إلى الفريكة حتى يتم دفنه إلى جانب أمين. وهكذا كان، واستلمت قارورة الرماد في العام نفسه، وأجريت لها مأتماً رسمياً انتهى بوضع الرماد في المدفن مع أمين.

في إحدى زياراتي الى الولايات المتحدة، زرت مكتبة الكونغرس فحصلت على مجموعة كبيرة من الصور والمراجع لأمين وعنه ضممتها الى المتحف، وجمعت له رسائله ورسائل الآخرين اليه، بعد حملة إعلامية في الصحافة أعلنت فيها رغبتي سائلاً عمن لديه رسائل من أمين، ليرسلها فأصورها ثم أعيدها اليه، وطافت على الرسائل في حدود المئة، أرجعتها إلى أصحابها جميعاً وفاءً لوعدي.

وها هو المتحف اليوم يضم نحو ٢٥٠٠٠ أثر من الريحاني وعنه، منها مجموعة قصاصات الصحف اللبنانية والعربية والعالمية (نحو ٢٠ ألف نسخة) في ٣٧ لغة، بلغت حتى الآن ١٣ مجلداً من الحجم الكبير (٤٥ بـ ٣٥) وقد بدأت مؤخراً المجلد الرابع عشر، ومنها ٥٢٥ كتاباً (في تسع لغات)، و ٧١ كتاباً (في ١١ لغة) بكاملها عن الريحاني.

وعدا كتابين رئيسين وضعتهما: «الريحاني ومعاصروه»، و «أين تجد أمين الريحاني»، أصدرتُ لأمين بعد غيابه: «قلب لبنان» (١٩٤٧)، «سجل التوبة» (١٩٥١)، «المغرب الأقصى» (١٩٥٢)، «هتاف الأودية» (١٩٥٥)، «القوميات» في جزءين (١٩٥٦)، «أدب وفن» (١٩٥٧)، «وجوه شرقية وغربية» (١٩٥٧)، «رسائل أمين الريحاني» (١٩٥٩)، «بذور للزارعين» (١٩٦١)، «قدر فلسطين» بالانكليزية (١٩٦٧)، «نور الأندلس» (١٩٦٩)، «شذرات من عهد الصبا» (١٩٨٠)، «وصيتي» (١٩٨٢).

ومن المخطوطات الانكليزية التي ستصدر: «ألف ليلة وليلة»، «تركيا والاسلام في الحرب»، «الحركة القومية العربية»، «الدكتور دلافاليه»، «دور العرب في الحضارة»، «رسائل الى العم سام»، «رسائل أمين الريحاني»، «الشعر العربي»، «الصحراء والطريق البيضاء»، «العلم الأخضر، وقصص أخرى»، «في بلاد الماياس»، «قصائد انكليزية»، «كردستان»، «النقد الايقاعي»، «النقد الفني»، ومسرحية «وَجْدَة».

وبعد إقفالي «دار ريحاني للطباعة والنشر» عام ١٩٧٦، عهدتُ إلى «المؤسسة العربية للدراسات والنشر» في بيروت بإصدار مجلدات الريحاني كاملة، ففعلت، وها هي اليوم «دار الجيل» كذلك تتولى إعادة اصدارها في ٣٢ كتاباً بالعربية و٣٢ بالانكليزية، مجموعةً كاملة أنيقة تليق بالريحاني وبالنشر في بيروت رغم كل ما يجري في بيروت، وستتوَّج هذه المجموعة الكاملة محتويات متحف الريحاني.

وها متحف أمين اليوم في الفريكة، برأي الخبراء لا رأيي، من أكمل المتاحف الشخصية في لبنان ودول المنطقة. ويغبطني هذا، أن يكون أمين في غيابه الدائم، مطمئناً الى حضوره الدائم.

وليس هذا سوى بعض وفاء مني لدَين أمين عليَّ. هو الذي رباني فنشأتُ متأثراً به. هو الذي اعتمد الحقيقة نبراساً له وشعاراً فانتهج منذ ١٩١٠ قولاً له مأثوراً: «قل كلمتك وامش»، وأمضى حياته، كل حياته، على نهج وضعه هو وسار عليه: «أود أن أحيا دون أن أبغض أحداً، وأحبّ دون أن أغار من احد، وأرتفع دون أن أترفع على أحد، وأتقدم دون أن أدوس من هم دوني أو أحسد من هم فوقي. وأحب أن تشع حياتي لا أن تفرقع، وأن تكون كأحد الكواكب السماوية لا كسهم من الأسهم النارية».

ويسكت ألبرت الريحاني. فهل انتهت الذكريات؟

هذا الذي في أربعة أيام جلستي إليه، كبْسَلَ تسعين عاماً من ذكريات، قالها الباقية «غير منشورة»، أتراه قال كل الذكريات؟

أغلب الظن، لا.

لا الذكريات تنتهي عن الكبار المباركين، ولا الكلام غير المنشور.

وهذه علامة أخرى من جبالنا المباركة التي ما تزال، بنبض التراث الحيّ، تغذي كل خفقة في «قلب لبنان». □

ألقى الريحاني خطبة ضد الفرنسيين فنفوه من لبنان ليحل ضيفاً على الملك غازي ويكتب «قلب لبنان»



الغجر



قيصر عفيف

■ عندما بدأت رحلتي مع أهل الغجر كنتُ أدوّن مذكراتي. حفظتُ هذه المذكرات فترة. والآن تراءى لي أن الكتمان لا يفيد. وإذ أدفع اليكم مذكرات اليوم الأول من الشهر الثالث عشر حسب تقويم الغجر أقدم اعتذاري وأطلب الغفران منهم سلفاً. أقسمت لهم ألا أبوح بأسرار ذلك اليوم المقدسة. سقطت في التجربة. نذرت الصمت لكن الثرثرة تغلبت عليّ. استحق سخطهم وغضبهم. خائن جديد. فالخيانة لم تبدأ مع بروتس ولم تنته مع يوضاس. ولكن في حالتي لا أخفي عليكم أن شيئاً أقوى مني دفعني الى كتابة مذكرات ذلك اليوم. وكان ما كان.

أ. صباح الهروب

في ساعات الصباح الأولى بدأت الرحلة على قراءة داخلية جديدة لقصة يوسف ومريم. تذكرتُ كيف جاءه ملاك الرب يقول أحمل الصبي وارحل مع أمه الى ديار مصر. أطاع ورحل. ترك وراءه منشاره وأخشابه وكل أرض بيت لحم. وفي منفاه المصري كانت بيت لحم تتراءى وتختفي كأنها الحلم الوحيد لديه. وما جاءه مَنْ بحاجة الى طاولة أو كرسي.

رحلتي تختلف بعض الشيء. ما جاءني ملاك يحذرني ولا شيطان ينذرني. ولكني شعرتُ في صباح ذلك اليوم أني في المنفى وأنا في البيت، وعشت الغربة وأنا بين أهلي. رحلتُ.

كان الرفض بيني وبينهم متبادلاً. رفضتهم لأنهم استنقعوا في بؤر العقائد والأيديولوجيات. ورفضوني لأني خالفت دعوات القبيلة الى الركود والاستنقاع. خافوا أن يتحرروا، ورفضوا أن أتحرر. وكان من نتيجة هذه الجدلية أن سمعت صوتاً داخلياً يدعوني الى التحدي والتخطي والإكتشاف. لبيت النداء.

صرت وحيداً خارج دائرة المتعارف غريباً في دائرة المألوف. رفضتُ قيم القبيلة وطريقة تفكيرها ونمط عيشها. وحاولتُ أن أفتح طرقاً جديدة واخترع قيماً جديدة. جن جنونهم. راحوا يكيلون لي التهم. اخترعوا الأسباب. جعلوني مرة كافراً ومهرطقاً ومرة منافقاً ومرات كثيرة خائناً. أصارحكم: أنا لا أفهم هذه الكلمات فالكفر والإيمان عندي واحد. لكني أفهم جيداً غضب القبيلة وسخطها. أفرادها يخافون مني. يخافون كل من يرفض القيود التي كبلتهم قرون طويلة. عبثاً قلت لهم أنا ابن هذه الأرض المقدسة وهذا التراث المقدس، لكني رأيت نوراً فوقها أحاول التقاطه. لم يفهموا لغتي وما استطعت البقاء في جو لا أؤمن به. ولم يبق أمامي غير الرحيل. وبدأت سفري الطويل.

والسفر هروب. إنه ترك حالة لا تُحتمل طمعاً بمساحة فيها تعزية وسلام. هروب من سيف كل سلطة عمياء طمعاً بنسر الحرية الشامخ الطيران؛ هروب من كل الكلمات العتيقة طمعاً بكلمة يطل منها الشعر؛ هروب من خدر يهدهد لنا لننام طمعاً بانطلاقة تدعونا للحاق بالريح.

لهذا كله تركت ديار القبيلة وبيوتها ومنازلها. صحيح أن البيت دفء والمنزل إنتماء ورباط بأرض وأعراف. لكنه دفء مزيف وانتماء أشبه بانتماء أوراق الخريف الى الأغصان. تشعر فيه بالأمن والأمان، ولكنه أشبه بأمن السجن وأمانه. وأنت تعرف من شيوخ الغجر أن ثمة بيتاً غير هذا البيت. وفي ذلك البيت الدفء الحقيقي والأمن الحقيقي والاستقرار الحقيقي. وفيه لا تشعر بالغربة وأنت في البيت، ولا بالمنفى وأنت في دار الوطن. وعلى طريقة أهلنا الغجر وحسب تعاليمهم قررتُ ترك البيت طمعاً بالبيت الآخر. وأدركتُ قبل نهاية الصباح أن الرحلة قدر الغجري.

والرحلة غياب البيت. ومع غياب البيت صرتُ غريباً. لا أرض ثابتة. لا جذور. ولا مساحة استقرار ولكن لا رتابة ولا استنقاع وتقوقع. سرتُ في كل الاتجاهات. رأيت طرقاً كثيرة. قطعت أنهاراً وروافد أنهار وجبالاً، وأشباه جبال. عبرت الصحاري والبحار. مررت بمدن كثيرة وما وجدت المدينة المنورة. وتبين لي أن الغجري ابن الهجرة المستمرة. يهاجر من أرض ووطن بحثاً عن أرض جديدة ووطن جديد. مواسم الهجرة مواسم الخير. لو يحسن زراعتها يحصد اليأس رجاء، والرتابة فرحاً.

ب. ظهر الحنين

في ساعات الصباح الأولى كان الرحيل. اما الآن فبدأتُ أعاني غياب البيت وأهل البيت. غريب أمري مع البيت وأهله. أعرف ان لا أمن معه ولا أمان ومع ذلك أصرّ أن أحمله في داخلي وكثيراً ما امتدّ معه الى الخارج وأعاني أزمة المكان وأزمة الزمان.

كل رحلاتي في المكان. أدور. أغامر. أعاود الدوران والمغامرة. أحياناً أستغل قدرتي العجيبة على إلغاء المكان. أجمع القريب بالبعيد وأكون هنا وهناك في آن معاً. وتستمر رحلاتي ويستمر معها البحث عن البيت الجديد. أدور ولا أصل. ولكني أعرف أنه هناك وأن جدودنا من الغجر الأصيلين وصلوا واستوطنوا وبنوا الهياكل والأبراج.

وفي الزمان رحلاتي إمكانية تطل على الآتي من نافذة ومن أخرى على السابق من التاريخ. والتاريخ عندنا كابوس مطبق لا خلاص لنا من طغيانه. أحداثه لا تُحتمل. ألوان صوره الباهتة رهيبة وقاسية جداً. ولهذا علمني شيوخ الغجر ضرورة رفضه رفضاً قاطعاً وخلعه من الذاكرة تماماً.

أعترف أننا لا شيء مهم في التاريخ. لكن المشكلة أن كل ما يحدث في الزمان يؤثر علينا سلباً وايجاباً. نحن فيه ولو كنا خارجه. ونحن من القبيلة. تجذرنا بها. صحيح أننا تركناها وتخلينا عنها، ولكن في عروقنا تجري دماء منها. نحاول أن ننسى والنسيان فضيلتنا. ولكن كيف ننسى. نسير في الشوارع. نعود الى ملازمة المكان. في الشوارع لا وجه لنا ولا لون. غرباء نحن.

في هذه الغربة نلجأ الى الصحف. نبحث عن أخبار القبيلة. خبر صغير ونستعيد تاريخها الملعون وأسباب رحيلنا المستمر وحنيننا الذي لا ينقطع نقرأ الصحف ولا نفهم شيئاً. نجرّب أن نفهم لغة السياسيين ونعجز. يتكلمون لغة خاصة حتى هم أنفسهم لا يفهمونها. يطلقون الكلام كما جماعاتهم الرصاص احتفالاً وحزناً وبصورة عشوائية. ونتساءل: لماذا قراءة الصحف.

ربما لأنها تشدنا الى الآتي وربما في الآتي بعض عزاء. وسرعان ما تتذكر نقمتنا على الآتي. فمنذ أن بدأتْ الذاكرة عندنا بالحفظ جاءتنا دعوات الدين تحثنا على التضحية بالحاضر طمعاً بالآتي. وجاءتنا من بعدُ الأحزاب السياسية على اختلافها تدعونا الى التضحية بالحاضر طمعاً بالآتي الأفضل. ويوم انتمينا الى الغجر تعلمنا أن دعوة الاديان ودعوة الاحزاب متشابهة. ويومها صرنا ضد كل الوعود المستقبلية بجنةٍ سماوية كان الوعد أم بجنة أرضية. فباسم تلك الوعود ارتكبت جرائم كثيرة وسلبت حقوق كثيرة ومات كثيرون من أجل حلم ووعد.

ووجدنا، ونحن نشهد لكل ذلك، أن بنا حنيناً الى المكان القديم حتى ولو كان محطم البنايات والشوارع ومكسور الزجاج، والى الزمان القديم حتى ولو كانت ساعاته مكسورة وتواريخه مشوهة. وبنا حنين الى دفء البيت حتى ولو كان مزيفاً وأمنه حتى ولو كان مستعاراً. ها نحن على تقاطع طرق. اما العودة واما الاقدام. في العودة سقوط في هوة الجدب الرهيب وفي الاقدام وصول.

ج. مساء الوصول

نقرر أن لا وقوف. فالرحلة المستمرة ضمان الاقدام والاقتحام والخلق. هي خلق شيء من لا شيء، واعطاء شكل لما لا شكل له. وكما في البدء كذلك الآن وكل أوان.

تحملنا الرحلة الى المساء. والمساء ليس زماناً فحسب بل مساحة في القلب أيضاً. هنا نحن على عتبة الليل وجلاله. والغجري الذي ينعم بدخول الليل يصير انساناً كاملاً. إلا أن هذه النعمة أعطيت للقلة بعد القلة من الغجر.

لكل غجري أعطيت نعمة أن يغامر، يسأل، يدور، ويكتشف. إلا أن المغامرة لا تعني بالضرورة النجاح والسؤال لا يحمل دائماً الجواب، والدوران لا يعني الوصول والاكتشاف لا يعني الكشف ولا النصر. أحياناً يحمل الفشل. وصل كثيرون الى المساء وما استطاعوا دخول مجد الليل العظيم. بعضهم أرتد، وبعضهم انتظر أجيالاً هناك. أما الذين دخلوا فمن حطام الأنظمة والمدن بنوا جسوراً. ومن هذا الحطام برز الجديد بحلة زهر اللوز ورائحة زهر البرتقال. والى هذا الجديد يدعو الغجر. وهذه الدعوة سبب محاربة الناس لهم.

والناس. آه والف آه من الناس. يريدون مَن يدعو بينهم الى الاصلاح. وعبثاً حاول الغجر إقناع العامة ان الاصلاح لا يفيد شيئاً. ولكن الناس يتعلقون بالاصلاح لأنه تمجيد للتراث والتقاليد والتاريخ. إعتراف بقدسية هذه المزيفة. الماضي عندهم مثال مقدس يحاولون الحفاظ عليه وان برز جديد يحاولون القضاء عليه باسم الاصلاح.

يدعو الغجر الناس الى إلغاء التراث والتاريخ والتقاليد الغاء كاملاً وبناء الانسان الجديد. لهذا يخافهم الناس ويدعون الى رجمهم وصلبهم وتسميمهم. فالدعوة الى إنسان جديد دعوة ثورة ودعوة هدم ودعوة تحدي ودعوة تحرر. انها دعوة دفن القديم وطمره بكلس مالح حتى لا تنبت منه حياة لأنه عبثاً تصلح الانسان القديم. التركيبة كلها خطأ. فالاصلاح مستحيل. عليك قتل انسان وخلق انسان آخر تكون حياته لعب، عبادته طرب، لا نظام يحدّه ولا حدود تقيّده.

سألت مرة شيخاً من شيوخ الغجر: أليست الدعوة الى الغاء كل الأنظمة تدعو الى اعتماد نظام وحيد هو نظام الغجر؟

ما زلتُ أذكر ذلك المساء عندما سمعت جوابه: لو تركتَ كل الأنظمة وتعلقتَ بنظام الغجر لخسرت التحدي مع الحياة وفاتتك الاستفادة من الرحلة. الغجري الصحيح لا يخضع لنظام ولا يستبدل نظاماً بنظام لأنه استبدال قيد بقيد. يصير نظام نفسه. لا يمشي على خطوات شيوخ الغجر كالببغاء ولكنه يكتشف طريقه بنفسه وعندما يرى معالمها يدخل معهم الليل ويصير نجمة منهم.

وصارحته أني لا أفهم تماماً ما يقول فتابع قائلاً: أعرف أنك لا تفهم. ولن تفهم قبل الوصول الى مجد الليل العظيم والدخول فيه ومع ذلك أروي ما يتناقله شيوخ الغجر جيلاً بعد جيل علّه يكون إشارة على الطريق.

يروى عن أحد شيوخنا الأقدمين أنه جاءه سائل:

ـ قبل دخولك الليل ما كنتَ تفعل؟

ـ كنتُ حطاباً.

ـ والآن ما تفعل؟

ـ صرتُ حطاباً.

ـ وما الفرق؟

ـ نعم يا صاحبي. يبدو لأصحاب الظاهر أني أقوم بالفعل نفسه. ولكن الفرق كبير. في الماضي كان العمل واجباً، كداً، وعناءً. أما الآن فصار فرحاً. العمل نفسه ولكن كيمياء السعادة باركته فحوّلته.

ولما انتهى الشيخ الغجري من قصته رأيتُ جسراً يمتد في المساء. وبدأتُ أعبر سمعتُ وأنا في الخطوات الأولى صوتاً يقول: من قبل كانت الرحلة هروباً، أما الآن فعرس قائم. ومن قبل كانت الغربة منفى، أما الآن فوطن حق. ومن قبل كان البيت سجناً والحياة رتابة ويأساً، أما الآن فالبيت دفء وأمان، والحياة فرح ورجاء □

تأصيل وتغريب في القصيدة الحديثة

تعليق على نقاش

عباس بيضون



■ حين لم تكن القصيدة الحديثة بعد الا محاولة أولى. اتهمها بعض مستمخيها والمصدومين بها بأنها نبتة غريبة، لا أب لها في شعرنا ولغتنا. لم تكن القصيدة الحديثة في نظر هؤلاء غير صبغة غربية وصدى غربي، صورة تسربت من الخارج ولا أصل لها في ثقافتنا وآدابنا. هكذا وجدها عمر أبو ريشة على سبيل المثال. أما الذين حيرهم اقتحام هذه الصورة الدخيلة لشعرنا واستقرارها فيه فقد ردوا ذلك ـ على تقليد شائع ـ إلى تدبير مباشر من دوائر أجنبية، لا يعدم أن تكون المخابرات جزءاً منها، هكذا رد صالح جودت القصيدة الحديثة الى خطة شيوعية، وردها لاحقاً (رجاء النقاش) الى خطة امبركية. كانت القصيدة الحديثة بحسب هؤلاء غزواً استعمارياً ثقافياً، يردف الهجمة المسلحة والهيمنة الاقتصادية. لم يفرق هؤلاء بين القصيدة والسلاح والسيطرة الاقتصادية ولعلهم لا يفرقون للآن. فذلك من منطق يرى أن الثقافة تصنع في معمل السياسة، وهي

سلباً أو ايجاباً، من أدواتها.

رأى الأولون في القصيدة الحديثة استلاباً ثقافياً، أما الذين تبعوهم فرأوا فيها شبهة استعمارية، تنزل بصايغها إلى درك الأدوات والصنائع، وتسمهم بالعمالة والخيانة، ولعل المنطق الثاني، على مذاحته، هو الذي ساد بعد ذلك.

لم تقلق شعراء القصيدة الحديثة تهمة الاستلاب الثقافي، ولم ينغصهم كثيراً أن سنتهم في الشعر ليست عربية خالصة، وأن كلامهم لا يلابس الكلام العربي ولا يجانسه. الأغلب أن تهمة كهذه كانت من حيث لا تحتسب تواتيهم. لقد شاؤوا النقاش هكذا. قصيدتهم انقلاب على الموروث والتقليد، فلا عجب أن لا تلابس هذا الموروث أو تناسبه. ثم أن العرب كلما استهجنوا جديداً أخرجوه من كلامهم وطريقتهم. ألم يقولوا في بشار ابن برد وأبي تمام مثل هذا الكلام.

الإلهام الأوروبي نفسه لم يكن حتى هذه اللحظة محل ريبة، بل إن شعراء الحداثة الأول تسابقوا إلى ذكر الهاماتهم الغربية. نسب السياب (عن حق أو غير حق) إلى ستويل ولوركا بشائبه اليوتيه. واليوتيه عبد الصبور ثابتة بلسانه. ودفع أدونيس تهمة البيرسيه وإن لم ينكر أنه يتنفس من هواء العالم الشعري. والتفت انسي الحاج غير مرة إلى أرتو وبرونون. ثم أن سابقيهم المباشرين من الشعراء لم يعدموا تأثراً غربياً صريحاً، فلجبران سيرة نيتشوية، وللمهجريين مصادرهم الغربية. أما سعيد عقل فيحتج بفاليري، والياس أبو شبكة ببودلير.

لم يكن شعراء القصيدة الحديثة أسبق إلى استلهام الغرب، ولا أسبق إلى خيانة الموروث. لذا لم يدفعوا التهمة عن انفسهم كثيراً بل واربوا في اثباتها. لقد شاقهم أن يبدو النقاش بين تراثيين وعصريين، وأهل تقليد وكاسري تقاليد. لذا احتفلت مجلة «شعر» بالشعر الاجنبي وافسحت للترجمة ما كان يتجاوز أحياناً نصف صفحاتها، وانبرت من ناحية أخرى إلى نقد الشكلانية العربية ونزوعها الزخرفي واستغراقها في النمنمة الصوتية والبلاغية وقلة اكتراثها بالشاغل الفلسفي والروحي. أي نقص ميتافيزيقها. فكانت بذلك تتجاوز نقد الشعر إلى الثقافة العربية برمتها.

لم تكن تهمة التغرب بحد ذاتها لتثير حفيظة الشعراء، وبخاصة حين تصدر عن خصوم صريحين للقصيدة الحديثة. لكن التهمة

تجاوزت هذا الحد، حين انتقل الصراع الى صف القصيدة الحديثة نفسها، بين شعر وآداب وكلاهما منبر اساسي لها.

لم يأخذ أهل الآداب على شعر تغربها الثقافي، ولكنهم نسبوها إلى تغرب سياسي، أي إلى عمالة صريحة. لم يتهموها بتغرب ثقافي لهم هم الآخرون حظ منه. فلهم أيضاً أنسابهم الغربية ويكفي أن نذكر في هذا السبيل ما مثله جان بول سارتر للآداب وللمفكرين القوميين العرب كافة، لكنهم اتهموها بخيانة سياسية كان الدليل عليها غائباً في النصوص، لكن تهمة كالعمالة السياسية هي عندنا كالنميمة لا تحتاج إلى دليل. فالسياسة كما تتصورها الغالبية أدنى إلى الخفاء والسر. وغموضها وصعوبة الربط بين وسائطها وغاياتها من ميزاتها، خاصة اذا خرجت إلى نطاق عالمي. عندئذ يبدو فقدان الدليل دليلاً أكبر.

لم يكن لخصوم «شعر» دليل على عمالتها سوى دعوتها لاخراج الشعر والثقافة بالتالي من خدمة الشعار السياسي والسياسة المباشرة، ونفورها من أدب وثقافة لا يزيدان بالتالي عن أداة للدعاوة السياسية. أي نفورها من ثقافة الجهاز. لكن العصر ذلك الحين كان عصر الجماهير، ومن ميزاته ادعاء وحدة لا تقبل التمايز، فكيف بالاختلاف. ومنها اختزال الحياة برمتها، ثقافية أم اجتماعية، في السلوك والغاية السياسيين. واختلاف شعر.. لم يكن مغفوراً. وسعيها إلى هامش مستقل عن الجماعة لا يؤمن جانبه. ورفضها الحلولية السياسية مريب. بل أن ذلك هو الخيانة نفسها. لذا لم يجادل الكثيرون في تهمة العمالة وقبلوها دون مراجعة. وكانت هذه أوجع من سابقاتها وأشد اساءة، فلم يسع أهل «شعر» وصاحب «حوار» من بعدها أن يتجاهلاها. أخرجت شعر عدداً باهتاً عن الجزائر المناضلة يومذاك، واقفل توفيق صايغ «حوار» لقد فعلت الشبهة السياسية ما لم يفعله النقاش الفكري، وانتصرت حيث لم ينتصر.

كان علينا أن ننتظر وقتاً طويلاً لتخرج الشبهة السياسية من يوميات السجال الأدبي. وهي على كل حال لم تخرج الا لتطل ثانية. فهي تتوارى ولا تغيب. ننتظر ظرفاً سياسياً حاراً لتعود إلى يوميات السجال. هكذا تعود من فترة لأخرى تهمة الشعوبية وتلقى إصغاء مجدداً.

الحج إلى الغرب

كان علينا أن ننتظر جيلاً شعرياً آخر. ليس للكثيرين منه استلهام مباشر للشعراء والأدباء الغربيين. فمعرفته القليلة للغات الأجنبية تجعل سبيله اليها لا يخرج عن موفور الترجمات، وما سرى من آدابها في النتاج الشعري نفسه.

بعض هذا الجيل تتلمذ على ترجمات قطعته عن لغته، وعن اللغات الأجنبية بطبيعة الحال، فبدا بلا اسلاف واضحين. وبعضه كان جيل تسوية بين مظاهر حداثة (تحويل لغوي، رموز، استرسال بلاغي، تداعي) ومنبرية ملازمة. كما أن بعضاً منه انحاز إلى عالمية يواصل من خلالها سياقاً لم يمتحن بما يكفي في اللغة الأم، لغة الكتابة نفسها. كان ذلك يعني انشقاقاً واضحاً وتجزؤاً داخل القصيدة الحديثة. هكذا بدأ كلام يتهم بعض الشعر الحديث بعامودية متجددة واستعادة مموهة للاستعارات الكبرى في الارث الشعري وقوالبه ورؤاه. كما بدأ من الجهة المقابلة كلام يتهم البعض الآخر بانقطاع عن اللغة والأرث وصدور مباشر عن تجارب وطرائق أجنبية.

كان السجال، في أوليات القصيدة الحديثة، يعف عن التهمتين. فلم يتوسم أحد نكسة الى تقليدية جديدة، ولم يخش أحد من أن يفضي الاستلهام الأجنبي إلى انفصال لا رجعة عنه. تلك كانت فترة التأسيس، وهي فترة قلقة النسب. بل هي أقرب إلى هجنة مرتضاة. لم تكن مسألة الأصل (وأي أصل) مطروحة قائمة. فالحج إلى الغرب واستلهام آدابه ممر اجباري آنذاك للقصيدة الحديثة لم يطعن أحد في وجوبه. انه تقليد (إذا جازت الكلمة) وسنّة. بل ليس هناك أوضح من هذا التقليد في القصيدة الحديثة وأكثر الزاماً. واذا كان الأمر كذلك فإن تقاليد الحداثة لا تمت في كثير إلى الهوية والأصل. تلك واقعة لا يعنينا شجبها أو تحبيذها. لكنها من تاريخ مضى وفات، ولم يعد ممكناً النكوص عنه. لقد لابس الاستلهام الاجنبي الشعر الحديث ملابسة غير منكورة. ومن ساهم ذلك من الشعراء الحديثين، فلأسباب ايديولوجية عامة. لكن ضيقهم على وجاهته لا يمنع أنهم قد يغرفون من النبع ذاته ويواصلون التقاليد نفسها، عن غير رضا أو غير انتباه، فتصريحات هؤلاء قد لا تطابق اشعارهم وقد تكون في غير واديها.

تغرب مموه

يصرح الشاعر محمد علي شمس الدين في مجلة «الفرسان» بأنه من تيار يعود بالقصيدة الحديثة إلى التراث الشعري العربي ويردها الى الأصول الأولى، في مقابل تيار يغرق القصيدة في تغرب وتأورب. أي أن شعره شعر الهوية والأصل. يسمي شمس الدين هذا التيار أصولياً، ويجد منارته في شعر البياتي لا أدونيس الذي انحرف بالقصيدة الحديثة إلى تغرب وضياع ذات.

سبق البياتي شمس الدين إلى كلام مماثل غير مرة. كما أن أحمد عبد المعطي حجازي يقرر أنه في طور ثان من شعره عاد إلى لغة القرآن.

تصريحات تتداعى منذ فترة، وتتكلم عن تيارين وقصيدتين: قصيدة أصرلية تراثية وقصيدة تابعة. هذا النقاش في الغالب فرع لسجال أعم يدور من زمن، ويتصل من قريب أو بعيد بنهوض الأصولية وتعاظم سلطانها. والنقاش الأصولي يرث النقاش القومي الذي سبقه من غير ناحية. أنه مثله يجعل للسجال صعيداً وحيداً هو الصعيد الايديولوجي الدعوي المكتفي بذاته، والذي لا يلتفت إلى التكوين والتاريخ الفعليين للمجالات التي يتناولها، فيخرج الكلام في العمارة والنحت والأدب والتاريخ إلى عموم متشابه، ويتكرر في نقاشها الكلام نفسه والمحاكمة ذاتها. كما أن النقاش الأصولي كسابقه القومي ينحو إلى ثنائيه مدرسية تقابل الأصلي بالحديث، والأصولي بالتابع، بدون النظر إلى ما بين القطبين من تقاطع وتشابك بل وانبناء في بنيان واحد. في النقاشين لا وزن كبير للوقائع، أي لا وزن لحاضر المسائل وواقعها.

تياران أصولي وتابع في القصيدة الحديثة،يسمي أحدهما الآخر، ويميز ذاته عنه بفواصل حديدية. تمييز قد يرتضيه الآخر، وإن قلب الاسم على خصمه. هكذا تدور في التصريحات حرب تسميات، لا سند لها واضح في النتاجات الشعرية للقصيدة الحديثة، أو في نتاجات كل من المعسكرين المتقابلين. ◄

كان الحج الى الغرب في فترة التأسيس تقليداً للقصيدة الحديثة

واذا قابلنا بين التصريحات والنتاجات وجدنا أن الأمر لا يستقيم على هذا النحو، وأحسسنا بأن وادي الشعر، هو غير وادي السجال الشعري، ولنبدأ ببعض أصحاب التصريحات أنفسهم.

عبد الوهاب البياتي شاعر من الرواد، ولعله اسن شعراء القصيدة الحديثة الأحياء، وإذا اختاره شمس الدين منارة لشعر الأصول، جاز لنا أن نسأل عن مقدار ذلك في شعره. لا يشبه شعر البياتي احداً من قدامى شعراء العرب، لكنه يشبه شعراء من غير العرب، ولعل أشبههم به شعر ناظم حكمت التركي. إلى هذا يقبس البياتي من اليار ونيرودا وآخرين. ولاغبار عليه في ذلك. واذا عدنا إلى شعر البياتي وجدنا أن هذا الشعر لا يحوي من الجزالة والفخامة العربية شيئاً، بل هو أبعد ما يكون عنها. إن عباراته قليلة التركيب، وكأنها بنت اللسان أكثر مما هي بنت القلم، وكتابته بالتالي ضئيلة النحت والنخل والتشكيل والبناء، فكأنها تصل من أيسر الموارد وأدناها متناولاً أي أن أقرب مصادرها هو العبارة المتداولة كما نراها في الكتابة الصحافية، عبارة محدودة باستعمالها اليومي. قليلة الغور، محصورة المعاني، وهي بهذا المعنى راهنة يوسية، وإن فاتها شيء فهو أن ترتفع عن راهنيتها، وأن تمتلك طبقات من التعبير والقول لتصل صعداً إلى اصولها الأولى. أي أن لغة البياتي نقيض الأصولية التام، فهي ليست أدنى إلى المتداول الصحافي فحسب، بل العجيب أنها تمت كثيراً إلى لغة الترجمات نفسها، فالعبارة في بساطة بنائها إلى حد الهلهلة، وفي افتقارها إلى اسلوب هي عبارة الترجمة نفسها، ولن تكون هي المرة التي تدعي الترجمة، أو يدعى لها نسب ومحتد عربيان. فالأصولية قد لا تكون في أحيان ـ كما سنرى ثانية وثالثة ـ سوى تغرب مموه.

قصيدة الترجيع تخترع تراثها، وتحمل مرجعها في ذاتها

تصريحات البياتي إذن لا تخدم شعره. إنها تخدم ايديولوجيته وحدها. فالشعر ليس قيد التصريح الايديولوجي ولا رهن قصد الشاعر وإرادته. إنه يشت عنهما معاً. الأيديولوجيا المعلنة قد تفوته، أو تلامسه من شاسع على حد سعيد عقل، في حين أنه قد يغرف من ايديولوجيا باطنه نائمة في وجدان الشاعر ولا وعيه.

أدونيس في كلام شمس الدين يؤخذ بتصريحه، أو بما رسب من تصريحه أيضاً. فإذا كان أدونيس ينتقد الأصولية ويدعو إلى التحرر من التراث وإلى تفجير اللغة، الا أن ذلك لا يلغي كونه أكثر شعراء جيله عكوفاً على التراث ونظراً فيه، ولا يلغي أن شعره نفسه حوار موصول مع هذا التراث. بل أن هذا الشعر على فصاحة بالغة وتملك لأساليب القول العربي وطرائقه، أساليب وطرائق ترقى صعداً إلى أولية اللغة. بذلك تستوي لأدونيس اصولية (بمعنى ما) ليست للبياتي.

وبذلك أيضاً يضطرب تعريف الأصولية اضطراباً شديداً، ولا يعدو السجال نفسه في بقائه على الصعيد بحت الايديولوجي، وتنزهه عن سبر المادة الشعرية نفسها، أن يخدم غايات سجالية قصيرة المدى.

قصيدة الترجيع

اضطراب تعريف الأصولية الشعرية يقودنا إلى فحص تجلياتها، ونتناول في هذا السياق تداولها عدد من الشعراء الحديثين وأطلق عليها موقتاً اسم «الترجيع». والترجيع محاكاة لنظم الكلام العربي، أي للفصاحة العربية العريقة. محاكاة تتجاوز عن الوحدات المفردة أي الصور والمعاني لتتصل بلحن الكلام العربي في استواء عباراته واستيلادها من بعضها بعضاً واسترسالها. أي أنها ترخم وترنم بايقاع أو أكثر، تستولد الكلام منه وتجريه فيه وتوقعه عليه. إنه الترجيع الذي لا يزيد في شعر أن يكون حداء بحتاً، وقد يصل في شعر آخر إلى غير ذلك، إلى تغريب الايقاع وتنويعه واستيلاد مناخات وعوالم منه، وقد يكون الترجيع استنفاراً للغة، أي احتفالاً قاموسياً، وقد يكون أكثر من ذلك. ومن جملة شعراء الترجيع سليم بركات، خزعل الماجدي ومحمد علي شمس الدين نفسه.

يستحق الترجيع مقالة مستقلة، لكننا الآن نتناوله كسبيل إلى التواصل اللغوي، وهو إذ يقترح نفسه شكلاً وحيداً لهذا التواصل، يحيلنا على نرجسية لا يعدمها الشعراء والفنانون، حين يرفعون اعمالهم إلى درجة المثال، فتستحيل قصائدهم ولوحاتهم إلى الشعر في اطلاقه والتصوير في اطلاقه، وتغدو هذه وتلك تعريفاً وانموذجاً للشعر والفن.

نسبة العبارة العربية إلى ايقاع واحد، وحصرها فيه قد يكون تعسفاً. فالأرجح أن لهذه العبارة أكثر من ايقاع. ولنا أن ننظر في شعر أبي تمام وأبي نواس وابن أبي ربيعة وابن الرومي لنرى أننا أمام تنويع إيقاعي، إن اللحن الذي ينتظم قصيد الترجيع في سرعته واتصاله ايقاع محول. أي أنه ليس الايقاع الأصلي نفسه قد يمت في ترخيمه وفخامته وقوة رنينه إلى الحماسة. لكنه ليس الايقاع الحماسي ذاته بل محولاً مغرباً إذا جاز التعبير. ثم أن قصيدة الترجيع لا تشبه أياً من النصوص التراثية شبهاً قريباً. والحال أن قصيدة الترجيع في حين تزعم أنها عودة إلى الأصل فإنها لا تدل على أصل مباشر صريح. إنها لا تمت إلى نص بعينه، ولا إلى شاعر بعينه، لكنها تفترض أنها تعود إلى الإيقاع الأصلي، إلى الوحدة الأصلية التي تصاغ منها النصوص كلها، وتتكرر في النصوص كلها، وفي ذلك قدر واضح من التحويل والصناعة. أي أن قصيدة الترجيع تخترع تراثها. في حين تزعم أنها ترجع إلى أصل، إلا أنها تحمل مرجعها في ذاتها. إنها في آن واحد المرجع والصدى. الأصل والامتداد. التراث والاستلهام التراثي، إن التراث في الحقيقة ليس مرجع قصيدة الترجيع، بقدر ما هو خرافتها وفانتازياها.

الترجيع كطريقة للتواصل أيسر الطرق وأكثرها مباشرة. إنه انتحال موارب للنص التراثي، أي أنه لا يخرج عن ترداد التراث وتكراره. لا يخرج عن ترداد نص متخيل للتراث وتكراره. في هذا يبدو كالحروفية في التصوير أسهل السبل وأبسطها. لكنه أيضاً يغفل تاريخ اللغة نفسها في تحدرها من الأصول إلى الراهن. وتغفل عن أن تواصلها من منابعها الأولى إلى أيامنا هو تاريخها الحي، وأن هذا التاريخ ينطوي على شبكة صلات معقدة مركبة شاسعة، وعلى درجة كبيرة من الخفاء والاضمار، مما لا يمكن معه أن نجد سبيلاً مباشراً إليه، أو منفذاً وحيداً، والتكرار والترداد بعيدان عن أن يكونا صوت هذا التواصل ومساره. الترجيع بهذا المعنى قفز عن التباس مداوم إلى سهولة ومباشرة. إنه نسيان المشكلة لا جوابها. وهو بذلك اصولي حقاً فالأصولية تجد سلامها في اهمال التاريخ واعتباره اجنبياً. وكان يمكن لهذا أن يبدو متماسكاً، لولا أن الترجيع تيار في القصيدة الحديثة، حمل إشكالها وبداياتها، أي حمل هجنتها وانحرافها. فشعراؤه لا يكتبون اشعاراً عامودية، وشعرهم وفيه استلهامات القصيدة الحديثة ومسارها، يزعم عودة إلى الأصول لا يستطيعها، ويزعم تواصلاً ليس فيه. إن أصوليته نفسها ادعاء ايديولوجي، وهيهات أن تتحقق في نتاجاته. بل في وسعنا أن نسرع إلى القول بأنه

مديح التواصل واحتفاله، لا تحقيقه وصناعته.

ثم أن الترجيع لم يخرج من صفر أو عدم. خرج من تطور القصيدة الحديثة وتراكمها. بل لم يكن لولا ما انجز قبله، ولولا تجارب سبقته. أذكر منها اثنتان: التجربة الأدونيسية والترجمة الأدونيسية لسان جون بيرس.

فصاحة أدونيس وشمولية قصيدته وسيولتها واسترسالها الملحمي واحتفاليتها البلاغية واستدعاءاتها العديدة، وصناعتها ونحتها وانتشارها العرضي، كل ذلك كان في المهد الذي صدرت عنه قصيدة الترجيع.

أما الترجمة الأدونيسية لبيرس (وفيها الكثير من أدونيس) فقد كان لها دور مماثل في صدور قصيدة الترجيع، وقد يبدو مستغرباً في معرض السجال، ولغايات سجالية فقط، أن تتوسط قصيدة مترجمة بين الشاعر وأصوله الشعرية. أن يؤخذ المترجم على انه أصل، او ان يكون مثالاً للأصل. لا استغرب ذلك في الحقيقة لكنني لا أقلل من شأن هذه الواقعة في إرباك الدعوى الأصولية. لم تكن ترجمة بيرس الوحيدة التي استوت كالأصل. فهناك غيرها كثيرات انسلت إلى الأصول في خفية وصمت.

الاصل الاجنبي

إذا كان هذا شأن قصيدة الترجيع وقصيدة البياتي من قبل، فإننا لا نستطيع أن نجد مثالاً اكيداً لقصيدة أصولية. فما يتحقق في السجال لا يتحقق بالدرجة نفسها في الشعر. إن للقصيدة الأصولية وجوداً نظرياً أكثر منه فعلياً. الأمر نفسه يتأكد مجدداً عند النظر إلى ما يطلق عليه الأصوليون «القصيدة التابعة» أو المتأوية.

القصيدة المتغربة هي الأخرى ذات مثال مضطرب مختل السمات. فأول ما ينسب إلى القصيدة المتأوية توليد لغوي وبلاغي يصل الى حد الاستغلاق، فالقصيدة العربية بحسب هذا التصور سهلة المأخذ والمتناول. لست أظن أن الشعر الغربي الذي تنسب اليه القصيدة المتغربة مستغلق في جملته. بل لا أظن أن الشعر الفرنسي (وهو المغرق في التوليد) مستغلق في جملته، والا فيم بريفير وميشو واليار وغير هؤلاء. ثم أن مثل هذا التوليد المستغلف أمر يشترك فيه عدد من شعراء الترجيع أنفسهم. وإذا كانت البساطة والسهولة والبداهة والأمثولة الواضحة من ميزات القصيدة الأصيلة فهذه مواصفات ليست مائلة دائماً في شعر الماضي الغابر (أبو تمام، ابن الرومي، المتصوفة، مثلاً) ولا الماضي القريب (جبران، سعيد عقل). وأغلب الظن أننا نحمل على التأورب كل ما يشق علينا من الأمور أو ما يعيينا فهمه أو جوابه وحله. قد يكون ذلك مشكلاً فعلاً ولا أقول أن التغرب نفسه وهم، لكنه ليس مما يفرز ويصنف بهذه البساطة، فلا نستطيع أن نميز فوراً بين قمح الأصل وزوان التغرب. وقد يكون هذا التمييز خادعاً لا يزيد عن ردود نفسية ووجدانية، أكثر منه سبراً وتمحيصاً.

ثمة تمييز آخر مزعوم هو العدمية، فالتأورب في نظر كثيرين عدمية بلا أمل ولا إيمان، فيما الثقافة الأصيلة، والشعر الأصيل أمل وإيمان وإيجاب ونظر إلى المستقبل. في التمييز هذا الماح إلى دين خانه الأوروبيون فبقيوا وحدهم دون إله. هذا التمييز هزيل. فلا الثقافة الغربية مطبوعة بالعدمية إلى هذا الحد. ولا الوجدان العربي مطبوع بالايجاب والايمان إلى هذا الحد، والا فيم أبو نواس وبشار بن برد والملاحدة. فوق ذلك، فإن في هذا التمييز خرافة الذات وخرافة الآخر.

لكننا إذا جمعنا السهولة والمباشرة والأمثولة الواضحة والايجاب. ظهر من كل ذلك مثال آخر، ليس من ماضي العرب ولا أصولهم. بل هو بمعنى ما أوروبي. إنه الواقعية الاشتراكية، هكذا يحسب شعراء ونقاد عرب أن لوتريامون وإليوت وبيرس وشار أوروبيون، فيما يحسبون أن ويتمان وفابتساروف ورسول حمزاتوف وبوتيف عرب أصلاء. مرة أخرى يغدو الأجنبي الفعلي مثالاً للأصل، أو يتسمى بالأصل. أذكر مقالة في صحيفة لبنانية ينزه كاتبها فناناً تشكيلياً عن السيريالية الغربية، بينما يحمل سمات الواقعية الاشتراكية في فنه على أنها عربية صريحة. إننا عندئذ حيال ثقافة جماهيرية تحسب أن ما تستطيع استهلاكه، وما يلابس كلامها أصيل مهما كان مصدره. وما يعييها استهلاله متأورب أجنبي. هكذا يدخل السجال في معمعة شعبية ليست من الثقافة في شيء. ولنا أن نتذكر هنا يافطات الأصوليين وموجاتهم.

. لم يكن لخصوم «شعر» دليل على عمالتها سوى دعوتها لاخراج الشعر والثقافة من خدمة الشعار السياسي

ذلك لا يعني أن الموضوع برمته باطل، بل يعني أن الصعيد الذي يُطرح عليه لا يملك أوليات الثقافة. إنه يجري مجرى النميمة والردود النفسية والشعبية، أي أنه لا يتيح سجالاً مجدياً، لكن مسائل كالتباس الثقافة العربية بالأثر الأوروبي والتواصل الثقافي واللغوي، تبقى بحق مسائل تاريخنا الثقافي الراهن، ولا يمكن أن تجد حلولاً في تقنيات صغيرة تزعم لنفسها مدى تاريخياً. وتزعم نفسها مفاتيح سحرية. كما لا تجد حلاً في مماحكة ايديولوجية، جذورها التعبوية والتحريضية واضحة ثمة تواصل شعري في مثابره استعارات كبرى كالاستعارة الطللية والحماسية والغزلية في شعرنا الحديث. وتواصل في امتحان العبارة العربية والتوليد منها. بل إن في استلهاماتنا الغربية انتقاء وفرز قد يتمان بباعث خفي من وجداننا الشعري. لماذا بيرس مثلاً دون غيره؟

هناك أيضاً انقطاعات وفجوات ونزوع إلى عالمية تحوم فوق تجربة الكاتب ولغته. لكن هذه مسائل لنقاش آخر، وما فعلته هنا ليس أكثر من تعليق على نقاش. □

صححوا هذه الرسالة

محمد الطاهري
شاعر من المغرب

■ من رحم هـذا الليل العربيِّ ليل المتنبي (.. أرخى سدولَهُ) أتينا. بدايةً، مثقلين حكماً أمثالاً شعاراتٍ.. فقداسة لـ «النص». (أن توقدَ شمعة، خير من أن تلعن الظلام ألفَ مرة)!

احترقت الأصابعُ واحترقنا/ لا زلنا نتقدُ/! بوهج الشموع التي أوقدتْها الدواخل دواخلُنا، نحن جيل هزائم وخيبات الآخرينَ ولم يزدد هذا الليل إلا حلكةً وظلاماً!

بدايةٌ كانت الهزيمةُ.. حين قداسةُ «النص» / الوهمُ/ الكذبةُ الجميلة التي عشناها بكل حواسنا، كانت أثقلَ من أن تتحملها أكتافُنا القروية النحيلة.. فإذا بها تتحطم فجأةً، فننكسر إلى رصيفٍ نحاول به ما تبقى من ذواكرَ متعبةٍ، خسرناها في خضم انكساراتنا المتلاحقة! رصيف الشعر اللامتناهي.. بديل دروب العصر الملتوية.

وهكذا أتينا من جديد.

مثقلين المرّةَ بالخمرة الرديئة.. ببقايا أحمر شفاهٍ ـ أحياناً قليلةً ـ على خدود مصفرّةٍ.. أو شذى عطر رخيص يصدف أنْ يحطَّ على ياقات قمصاننا المهترئة! تجرجرنا أحذيةٌ أو ما يشبه أحذيةً أتلفَها الدوران وأقدام أنهكتها سنون الانتظار على أبواب الفراغ اللانهائي!/ آهٍ كم شخنا ونحن في مقتبل العمر!..

أتينا (وما اخترتُ في ماضي الزمان ولادتي) .. فـ «عَمَّ نكتبُ في هـذا الزمن المضادِ للشعرِ..» إذَنْ؟؟

ليكن!

ليكن لـ «الأعوام الأخيرة من القرن العشرين..» صعاليك لا سيف ولا بيداء لهم سوى (.. القرطاسِ والقلمِ) المهشم في الزاوية!

لنضرب في الأرض، والخيبة أبداً في رعايتنا، عن ربوة فقراء أفلتَتْ من ضربات أخطبوط الإسمنتِ المسلح يمتصُّ رحيقَ أجسادنا بلا رحمة! ما يسمي بلغة العجز، لغةِ الخَطابة واجترار الهزيمةِ، (مدنيةً).. (حداثةً).. (معاصرةً)..

كم كان بودنا أن (نحضر) بدل أن نأتي..

لكننا فقط، تحت وطأة الخيبة والنفور أتينا هذيانَ الكأس ما قبل الأخيرة (نصاً) لا (جاداً) ولا (مسؤولاً)! نص فارغ كما ثقوب ذواكرنا الرماد. فارغٌ تماماً.. إلاّ من حشرجة.أنفاس دواخلنا الهشة المنخورة! دواخل لا تعرف السكينةَ أبداً، في سعيها المحموم إلى امتلاك لحظة هذيانٍ/ نص.. نصٌّ/ لهاثٌ وراء توازن مستحيل بين أوتار الدواخل وإيقاع الحياة الرتيبة!

«.. إنهُ زمن الذهول فقط».

والذهول يستدعي الدهشةَ.. والدهشةُ هي الشعرُ وَ«الشعرُ هو الجوع والعطش، الخبز والخمر».

ولسنا بشعراء.. ضحايا نحنُ أسئلةِ هذا «الزمن المضادّ للشعرِ» محروساً بأعتى وأدهى الأسلحة! وَ..

«لا أحدَ سيروي كارثتنا

نحن أنفسنا سنروي كارثةَ الشمس»

لنروها بدمنا إن اكتشفنا أن «.. أجملَ الأشعار قيلت وأن أروعَ الشعراء ماتوا حزناً..»..

لنجعلْ هذا الجسدَ مَسْرَحاً، ولْنَروِ كارثةَ الشّمس!

لا نهايةَ إذن، لتأوهات الروح وللتجوال في الشوارع.

لا نهاية لأرصفة التيه وراء لحظة (مواطنة).. الحافزُ الأولُ والأخير لتدنيس براءة البياض. لحظة ذات فضاء زمني رحب حول مدار قلوبنا../ كم توجعنا هذه الأفئدة في انتشارها.. في استعصائها أبداً عن قبضة الزمن الدائري المنهار فوق أكتافنا.

لحظة (مغادرة) و(مغايرة).

لنغادر! ما دام لا أمرَ لنا يهمّ أحداً.. ما دمنا نحنُ أنفُسنا في غنى عن لا أحد. لا حاجة لنا لمنابر كي يستمع إلينا. /نعرف كم هو مروع منظر الأحشاء على الأرض لقتيل يلفظ أنفاسَه ما قبل الأخيرة. كما أننا نكره الشفقة كرهنا لبغايا«.. زمن الماكياج والأثواب القصيرة..»!

لنغادر كل شيء. بدءاً من دفاترنا العتيقة.. ما يستلزم الزوجةَ المنتقاة بعنايةٍ، طروحاتِ هذا «الزمن المضاد للشعر».. حتى الانضباط الصارم لمواعيد الغذاء، والعناية بفرشاة الأسنان صباحاً وأدوات الحلاقة!/ ما ليس إلا كوابح مخيفة لحركية زمننا الداخلي..

لنغادر في أوهامنا الصغيرةِ نحاولُ بها هذا الجرح الريفيَّ/ لعنتَنا الأولى! امتلاكُ امرأة هنيهةً.. عشقُ الرحيل ـ نمارسُه الآنَ بسريةٍ فوق الخرائط ـ.. أو محاولة فاشلة لعناق المطلق/ «انقطاع البثِّ» بعد زجاجة ثالثة!... والمغادرة (مغايرة) وكل مغايرة فوضى..

أتلزمُك الأنوارُ كي تُمارس الحبّ؟ سبب كاف لإلغائك نفياً إلى دائرة اللاّفعل واللاّجدوى..

وعلينا أن نصارع حيث لم نصارع. إذ نحن لم نختَرْ، بمحض إرادتنا، فوضى الشعر ولا انفلاشه! لكن بمحض إرادتنا سنختار شكلَ الموت فيه، ما دمنا لم نؤهل للإلتحاق بجوقة (انتظامهم)!/ تلك هي مأساتنا الموغلة في القدم.. من طرفة بن العبد حتى خليل حاوي..

لذا.. يا من أصبحت أمّاً تمارسينَ «الكتابة خلسةً وعلى عجَل،..» حتى لا تموتين يوماً.. «بغصة الكلمات التي لم تكتب». يا من ترين «الإبداع هو موتنا الجميل الآخر»، «.. دوارا نتمسك فيه بالقلم..»، ها نحن نتآكل شيئاً فشيئاً كبصلة تتقشر تماماً! يقتل كل حي وجميل فينا ونُرمى إلى دوامة الحزن نصنع منه أوهاماً صغيرة كي نحيا! كي نقاوم ألاّ يصلَ التدميرُ بقعةَ الضوءِ فينا.. كي نحافظ قليلاً على شكل قاماتنا واستمرار سمُوِّ النخيل في أعماقنا..

لك ألف تحيةٍ، يا من كنت تتنفسين عطر موتنا هذا، في دائرة لا يعيرُ موظفوها للموت اهتماماً! يا من أخذك القلب ساعتها بعيداً إلى «أولئك الذين يكتبون في تشردهم وحصارهم قصائد الصمت المكابر..»، «إلى الذين سيموتون في حادثة حب أو حادثة شعر..»!

لحبّك المسبق لشكل موتنا ألفَ إشارةٍ لا علاقة لها بالنّصر!/ إنْ ينصركُمُ اللهُ ـ «.. مذ أصبح (..) يأتي متنكراً، في زي عسكري، مدججاً بالأسلحة والشعاراتِ وصكوك الغفران المزيفةِ,..» ـ فلا مانع لدينا.

لمذبح القلب الذي جاء إلينا منفتحاً أنْ «.. تعلّموا الموت وقوفاً كالأشجار../ موتوا شعراء/ ولا تعيشوا تماسيح..»، قرابينَ ستتقدّمُ والريحُ عاتيةٌ واحداً.. واحداً..، تيسير سبول آخر.. محمد السبايلي.. ناصر قنديل.. علي فودة.. رياض الصالح حسين.. حيدر صالح.. وآخرون لا تعد أسماؤهم ولا تحصى.

لكِ يا من تألّقتِ باسمنا أيضاً! حين كنت من على المنبر صوتنا.. صوت كلِّ مَنْ «(..) لم

يصمُتْ. / أكلَ لحمَ أظافره. . / وفقدَ الحنجرة!». . ألف تحية من على حافة منابر كؤوسنا الظمأى أبداً!

شكراً لجُرأة الصوت الذي حضرَ». . لأسباب أخرى لا علاقة لها بالكبرياء والنجومية». لجرأةِ الـ «مرحبا» من على منبرٍ لا تراودنا حتى فكرة تخيله! هذه الجرأة/ الالتفاتةُ، دافعي إلى تلويث بياض هذه الصفحات. .

ويبقى الأمل! أن نترجم توحدَنا صخباً في «جنوننا المكبوت، وتحدينا لكل ما يُحيط بنا ويبدو لنا مهمّاً إلى حدّ إرغامنا على الصمت». إذ سيأتي يوم، علينا أن نغادر فيه المشاهدَ والتفاصيل. . أن نرحل حاملين مشاهدَنا/ الدهشة وتفاصيلنا الموجعة!

***

(طفولي. عدو. متصوف. انتهازي. فاشل. برجوازي صغير. مكبوت. بنيوي. عدمي.). . ليكن!

هو دمي وعلى هوايَ أستبيحُهُ. . فمن يستهويه الدم منكم فليأتِ إليّ! مشرعةٌ أرصفةٌ لصعاليك أنهكتهم تفاهاتُ (أمراء البياض)، منْ يحاولون بالعويل إطفاء شعلةِ النشيج المرِّ في دواخلنا!

***

هكذا. . فجأةً. . ينهضُ نصٌ من بين ركام «كتابات»، كمارد من بين أنقاض مدينة مستباحة! يصفعك. . يأخذ بيدك ويحلق عالياً.

تعانقُ في فضاءاته طفولتك المغتصبة!

ينفكُ اختناقُ صوتك. . تختنقُ أكثر. . تعلنُ الفرحَ الطريحَ داخِلَك؛ «حفل ستربتيز داخلي وطقوساً جنونية للعري. .». تعلنهُ على الملأ. □

ملاحقة الاسئلة

ركن الدين يونس
كاتب من العراق

■ الانكماش المر، المعلن. . للجملة.

الاندثار الوظيفي للمعادن المستغرقة في النوم عند اليابسة.

الحكمة. . في انعدام الوزن وغليان الأشعة.

السطوع الأول للمخلوق.

للأشعة فوق ظهر الأرض. . على رؤوس البنايات. . على جسد الطائرة المحلق في اللون اللامنتهي لألعاب السحاب البهلوانية.

لتطرق الأصابع للإشارة، حال انتهاء بهائها للسنونو ورعايته الأكيدة للأطيان تحت سقوف المنازل القديمة

لكل الأهاليج المتكونة جراء العمل اليومي في الورش.

للمساحة الزجاجية. . مثل الشاسعة المحملة بالبراص ونوره الفج

لأزهار بلاستيكية رسمتها أيدي مهرة على مساحةِ الزجاج

لحلم وارف يتربص بالعصافير على شجرة مجمدة نفسها.

لنفسها التي تكاد تسألني عن أول ذرة رمل وطأتها قدم حديدية في أصقاع الروح.

لكثرة ما يدور في جمجمةِ المساء من أسئلة.

للأسئلة.

أغير الطقس لملائمة الخطوات.

أوجد تمركز المعادن في عظام الزمن.

أضغط ساعاتي في قناني حليب البقر المطعم بالوز

أفتش عن الغلة/ عن قدم وطأت وبر الطبيعة/ عن شتاء ترك رسائله في مقهى وطأته خطاي. [في ريبة الباحث عن حزام التفجير]

***

من جملة الانكماش المر. . المعلن. . للجملة المتخفية في تخفي الطبيعة، أوازن قهر شجيرات اللون وأقصى البرودة وظلال النمل المتخثر في أعصاب المنجز للأسئلة.

حتف الحدائق المعمَّرة عند مخارج الطرق، اطلاقها لصرخات الاستغاثة من خطر المداهمة أو الحريق عند نهايات الزمن وحدها.

***

أيتها الجمل المهذارة، تركنا حطب القصائد في سلال البيض تركنا الغنائم على مصاطب المقاهي والورق

تركنا أظافرنا تحفر في الانغماس، لكن الذي يفضي إلينا (نحن المتقصين لحقائق الظلال) لا يفضي إلى الملكوت أو. . . الصحو. لا يفضي إلى المدن الراعفة المختفية وراء مشيب الكون ذلك الحيوان الكبير بدهاليزه المعطرة بضوء سرطانات البحر.

القارىء الأعزل لطالع السنوات عند أقدام الشوارع الهرمة في الأقاليم، الوحيد الذي رأى حجم القاموس، حجم السلالات المتناوبة على ضفاف الورق. وهو الوحيد الذي لم تجد له المرآة شكلاً في جغرافيتها ولا عثرت له على كرسي

. . . .

انه التشوه لجملة المخلوقات، للعلاقة بين الأرجل والأميبا، حين يرتكب جمع من رمال الشاطىء آخر اختلال لنمذجة الفراغ والسياحة فيه.

تلك دعابة جميلة ابتدعها ـ خروج لجسد من تناسل السطوح، من وشم الأفعال والمطارق والقواعد العامة للسلوك الفج، للاندلاع الحر للميزان من صدر السماء.

. . . .

آثار زوايا صفرية.

غرف.

نوافذ مشرعة/ ستائر/ تتحشرج فوق الورقة.

فوق أضلاع جسر قوافل من صيادي نوارس.

أطفال صفهم نحات متمرس على سور أخضر

آثار موت على الاسفلت.

. . . .

هكذا يشعث رأس اللوحة، قلم يتفاءل مع شوارع وميادين وتفاؤل صورة تبخر ابتكاراتنا للصباح.

تغار

إذن تغار الأقداح في مقهانا علينا.

. . . .

المقعد الخالي محجوز لأخطائنا أيتها السيدة المثقلة بثياب الحرب.

أنا أعلق قمصان نعاسي على شرفة المنزل.

. . . .

في تلك البذرة

في الخطوة اللامرئية، في تقدم الزهرة.

صوب المساء، صوب عناق الأسئلة.

أروج لمداخل الروح لفسيفساء الزهو، أروِّج لمغالاة العصافير في الزقزقة. لمغالاة يعرفها الآخرون. . .

. . . .

يعرف الهدوء الساخن للفصول أي منعرج يحيك المناخ

يعرف الحوذي شكل الاستدارة ـ هندسة المدينة عند خضوعها للشمس والبرتقال أثناء انعدام الوقت بين الوجه والآخر/ بين القبلة والدمعة ـ بين الوردة و. . . الشظية.

أثناء سفر الدم عبر الشرايين والياسمين، أثناء رحيق الأسئلة التي يخلفها المهاجر ساعة مغادرته.

في تلك البذرة

يتقدُ المأهول من الشوارع بأنفاس الصبايا الباحثات عن الحب والرجل المناسب تحت الأقمشة. □

سكبُ الغزل

محمود حسن
كاتب من سورية

(١) باولا/ الصدى البعيد

■ هسيس وقت يحترق. من مَنْورِ الذكريات، يتصاعدُ.. باولا.. في ارتعاشة الوداع، تبحرين. وحقيبة الوجد الشرقيّ، تكتظّ بقلائد الخرز الأزرق. قبضةٌ من وشوشاتِ الحروفِ والمترادفات. رقىً وتعاويذ من شغاف الواجدِ المريدِ. ونماذج من زركشاتِ الثوب الفلسطيني في «روزنامة» قديمة.

باللون الناهد، تفرحين، باولا. وبحروف الأرض المنقوشة بالحَوَرِ وأرياش الكناريّ. بالمصباح الزيتيّ، يشعُّ، متوهّجاً، ليلة رأس السنة. خاشعةً تجلسين، في محراب النّغم الشعبيّ. وأبو كمال، يدرّجُ الأرغول ـ في المخيّم ـ ما بين جفرا وظريف الطول..

ـ (رثم آغين.. مايسترو بليز)

ـ (نو..) قهوة مرّة، أولا.. ويتأوّه أبو كمال، ملاعباً حاجبيه، متنهّداً، متحسرا، على شباب في دروب الصّبابة، قد ولى..

تتبسمين، والبصر يهيم ما بين لآلات المصبّات النحاسيّة، على الكانون.. باولا.. هسيس وقتٍ يحترق. قرأت رسالتَك الأخيرة/ سأرسل كتاب «ابن عربي» الذي تريدين/ مبروكٌ بيتك الريفي الجديد في روما/. والآن، تصبحين على خير. باولا، عساه يهبط ذو اللحية البيضاء من مُدخنة الموقد ليلاً، حاملاً دمية، وفستقاً، وقصّةَ دلعونا الفلسطينية.

(٢) من ذاكرة جرمانا/ المخيّم

بسيط الأزقّة، وضريحُ المقام..

تعرّش في الحواري، وتمتدُّ الطرقات، الوجوه، ودخان المدافىء. بقعٌ من الظلال ومساقط الضوء، تعبثُ بفسحةِ الذاكرةِ المنسيّة، صفيراً، ورندحةً. في العاشرة كان الذي يشبهني. يغبُّ من دلوِ اللهو، عدواً. وطابة جلد صغيرة. سبعة أحجار. وأنبيـ يـ يـ يـيل، حتى النفس الأخير. والجوزةُ الثلاثيّة الفروع، تتسعُ للتّعمشق، والتأرجح، وشقاوة الفتيان. كانَ المخيّمُ، كانْ.

والمساءات تبيح الكلام عن الغول، والقتيل يظهر بثيابه البيضاء، ليلاً. يصرخ ويبتعد، يبتعد ويصرخ. صرّةٌ من ذكريات «الحولة»: قرىً، وكتاتيب، وكلخ للحصر والسلال، وأطباق الذرة الصفراء.

ونيسانُ يأتي بموعده، دائماً، يتضوّعُ خُضرةً (خبيزة.. وشومر) والأرضُ تتبرقعُ بنقاب من الدودحان.

صفرةٌ..

هطولٌ..

والجدُّ، يرشّ السُّكرَ على الخبز المنقوع بالشاي. يأكلُ ويُطعم الصغير، في جواره. يقرأ سورة «الآلاء» إدغاماً ومدّاً. يَردفُ زوّاده ـ على الكتف ـ بعصا من الرّمان، ويمضي. صباحات، تفترُّ عن نداءاتِ «أبي بهيج» يوزّعُ الحليب في مركز «الأونروا»: طفل وأربعة أنفار.. خمسة.. ثمانية وطفل. والناس يشرعون بترميم السُّقوف، توجّس الدّلف. بالطين يملّسون الجدران.

في الأضحيات، تفردُ البيوتُ ذاتَها النديّة، تحت الشمس. دخانٌ، يتصاعد من احتراقاتِ «القِنّب» تحتَ صاجاتِ الخبز، قبالةَ البيوتِ. صبيّةٌ في الثامنة، تتعلّمُ ترقيقَ العجين. تُلوّحُ «بالكارة» نشوانةً، متباهية. والدراويشُ، يتمايلونَ خلفَ السيّد «الويسيّ» بأعلام خضراء، تُسيّرُ بالمحاجنِ ونداءاتِ الوجدِ السُكرى: (يا قُبّة الخضرا مالك؟.. أنا مفتون بجمالك..)

دوار..

سراب..

نعاس..

موسيقا نحاسيّة، تنبعثُ من مذياع قديم: حربٌ مع اليهود. والمخيّمُ يَسْدُلُ ليلَهُ على أوتادِ وخيام جديدة. والفتى، في فراشه، يحْلُمُ «بالحمرات» يتقافزنَ ويجْحنَ بِفَخِهِ المنصوبِ، تحتَ غصن، متهدّل، في البستان.

(٣) فوّاز عيد/ النغم المنثور

فسحةٌ من تردد الصدى، على وتر النّغَم ما بين وميض الثّقاب، واشتعال البسمةِ في الفَمْ. تُعرفُ المدينةُ بياتَ الذاكرةِ، لحظاً جليّاً. ويعودُ ابن الخامس والعشرين، ظلاً.. ينوسُ الطرقاتِ في المساءِ.

والرذاذُ، يُندي شعرهُ المُنَسْم.

صدى انكساراااااتِ في البعيد..

والفتى يغوصُ في بَذّةٍ خضراء، ما تمكن خياطُ «الأشرفيّة» من تقييفها على الجسدِ الصغير. اثنا عشر يوماً، والكمرُ يَسُحُّ على الخصرِ النّحيلِ، ولا زنّارَ غيرَ الجدولِ المنساب من كُوّةِ حُلُم، تَرَسَّمْ.

متصابيةً كانتِ المدينةُ: تولج الليلَ بالموّال..

والموّال بالـ.. بقعةٌ من الضوء.

تنثالُ وسَطَ الطريق. تقشعُ الظلامَ عن تضاريسِ جَسَدٍ تفحّمْ..

توجّسُ الطاعونِ، ربما.. وربما ربما..

خطوةٌ أخرى، ويحتجب الظلُّ خلفَ الجدارِ. خطوة.. صفير.. فراغ ما بين مطلع الحروف ولجّةِ الفَمْ.

(٤) العيونُ/ واللوحة

ينتصفُ الليلُ.. الصخب، يهمد، شيئاً فشيئاً.. ضوء أحمر، خافت، ينثالُ من أعلى الجدارِ. البوّابةُ، محكمةُ الرتاجِ. وليس هناك من ناظرٍ، سوى البحر والزّبد، والرمالِ.

من الغرفُ. نخرجُ، واحداً فواحداً، وقد ارتدى كل منا ثيابه التنكريّة.. أقنعة على الوجوه، لمشاهير من القادةِ، والحكماءِ، والرسل. موسيقا هادئة، تنسابُ. «المونامور» ربّما.. وها أنتِ، تمرّين، بين الأرائكِ بقامتكِ الفارهةِ، والغلالة السوداء، تعرّى صرخات الأردافِ، وتدلقَ شهوةَ الخصرِ الجميلِ. خلف الاطار، تجلسينَ، كواحدةٍ من وصيفاتِ «عشتروت». تسكبين قَدَحاً من النبيذِ، وتَشْتَعِلين، نشوةً، وحرقةً، وفيضانَ.

شخصٌ ما، يقرعُ الجرسَ، وقد تقيّفَ ببذةٍ سوداء، وربطةِ عنقٍ. بعضُنا يدفع ما ملكت يَداهُ. أرصدتُهُ. وبعضنا يسفح روحه، وبصرَ عينيهِ. من خللِ الإطار، تنفثين دخانَ سيجارتكِ دوائرَ، وسحائبَ شفيفة.

من آخر الرُّواقِ، يُقْبِل الساحرُ بقبعتهِ، وعصاه. تتبعه فتاتان مجدولتي القوام كحوريتين، خرجتا من البحر، توّاً. يخلعُ قفازيه. بعصاه، يشيرُ نحو ساعةِ الجدار الفضيّة. عقاربُها، تتوقفُ، عند الواحدةِ، تماماً. بحركةٍ دائريّةٍ، يشير مرّةً ثانيةً، على الوجوه/ وجوهنا. الأقنعة، تُساقط تباعاً. ينكفىءُ الساحرُ، خارجاً. شعاعٌ من الضوء، ينسرب، أمامه في الرواقِ. تتبعه الفتاتان الجميلتان. وليسَ في المكان سوى الدُّخانِ، والسعالِ، والحشرجاتِ. وعيونٌ تبحثُ عن لوحةٍ، ذات إطارٍ مُصَدَّفٍ.

(٥) مساءٌ من عقيق

ثمّة ضيق، يكادُ أن.. أخرجَ..

الثامنةُ والنصف تماماً. أضغطُ زرَّ الجرس..

أدخلُ.. المكانُ ضيّقٌ جداً، لكنّه يتّسع لصديق.

أجلسُ: مدفأةٌ.. وجهانِ قانتان.. وفسحة لإزاحة الحجاب الكحلي عن النفس. يدور الحديث.. كلمات تتناثر في الأثير. تساقط حروفاً، على «التربيزة» الصغيرة، والصدى يتردد هامساً، كشراعٍ يمخرُ في بحر من الزّئبق.

بخارٌ، من فناجين القهوةِ، يتصاعدُ.. والظلُّ الصغيرُ (في فراشه) يتقمّصُ نومَهُ العميق. يشير لعصفورٍ ملوّن في التلفاز: أن أخرج، فها قطعة شوكولاته، وقارورة شمع صغيرة، ما يزال فيها بقيّة من شراب الأورانج اللذيذ.

ضيقٌ يكاد أنْ.. كدتُ أقولُ.. يختنقُ الصوتُ في اللهاةِ، وتتكسرُ الكلماتُ، مفرقعةً..

ـ بعد قليل، ربّما يسنحُ الوقتُ.. فأبوحُ..

وجهٌ أنثوي، يترسّمُ، على الجدار. والبسمةُ، تشعُّ نتفاً من ثلجِ الذكرياتِ في «موسكو».. على تضاريس التاسعة، تندلقُ الأخبارُ..

يمتدُّ الحديث، شرقاً وغرباً.. عن الصّغار، تسألني «إيرا»:

ـ خمسةٌ في عيون الشيطانِ.. توأمانِ أناث في الحادية عشرة. الصغير في السابعة.

وما بينهما، دبٌّ أسمرُ وديعٌ، وأرنبةٌ إخالَها تقضم الجزر الآن، وقد ارتدت نظارتها الجديدة..

تطلُّ العاشرة.. تحمل معها ما قيل عن أذربيجان.. والأندلس.. وفصوص الحكم.. والعهد الجديد.. وأبو ذر.. وللكوميديا الانسانية.. وبيت لحم.. ولا أعرف ما جاء بذكر التلفاز!!..

ـ مثل هذا الشيء، لا يوجد لدينا.. قلت..

ـ لماذا؟!.. سألت «أم أمين» بلكنةِ بلادها..

ـ حقاً، لماذا؟! أهامس ذاتي.. أسكتُ.. و«أبو أمين» يرشقُ دلواً من الكلماتِ التي أتقنها في بلاد «أم أمين».

صمتٌ خفيف، يلفُّ المكانَ.. قُطيْرةُ ندى، تفيضُ من أهداب «ايرا».. بضعة كلماتٍ أخرى، ينثرها.. تتصنّع الابتسام، وهي تمسح وميض العقيق عن خدّها.. أنقلّ بصري ما بينهما. أحاول أن استشف ما يدور بين صديقي وزوجته، وليس غير الأبيض الناصع يمتدّ حتى النهايات البعيدة، البعيدة.

أخرج، وقد نسيت ما جئت لأجله.. أسير في الشارع العريض، تحت أنوار «النيونات» الحليبية.

ظلٌ صغيرٌ، يكرجُ أمامي، مرحاً. يدفرُ حصى الطريق بقدميه. أنعطف في الشارع المؤدي إلى بيتنا قرب المقبرة، وقد أشرعت في ذاتي نافذة، تطلّ على منبع الصّفاء المقدّس.

(٦) استوقفتني في السّحر، وقالت....

قلت: وماذا يقال في صاحبة القول والحول والطول الظريف..

ألقَ مصفّى يرصّعُ هاتين المقلتينْ

منارتانِ من حَوَرٍ؟ أم حَوَرٌ في منارتينْ

غادةٌ، من آي الجمالِ، قد نُسِجَتْ. والشَّعْر كوارفاتِ الظلالِ، تهامَسَ على الكتفينْ غادة، من تضاريس البرتقال، منسوجة. والروحُ لألاءُ بسرِّ التّويج والغصينْ..

غيداءُ، لك الأسماءُ، والرموزُ الحسنى. والواجدُ المشتاقُ، يطوفُ بتينكِ الكعبتينْ، متضرعاً، متبتلاً، فارفعي حجاب القري ـ يا امرأة ـ لذيّاكَ الناسكِ، الصائمِ على سكرتينْ.

غربةٌ واقترابٌ..

قربٌ واغترابٌ..

ميّاسةُ الخطا، تسيرين على الشغاف المستقيم.

والقلوبُ تضبط نبضها الملهوف، على يمين الخصر مرّةً، وعلى اليسار مرّتينْ، وَهَجٌ على نورٍ، تضيئين شعلةَ الحب المقدّس، أسرجةً، وملاءاتِ قصبٍ مُصَفّفٍ، زُمَّ بخيوطٍ من لُجَيْنْ..

غيداءُ، في حضرةِ الملأ الأفقي، تجلسينَ. ومن لوحِكِ المحفوظِ، تُخرجين مرآتكِ السحريّةِ، وتنظرينَ. تنظرينَ والأزرقُ المجنونُ المعتّقُ، خَلْفَكِ، يَسْرَحُ بتراتيلِ العاشقينَ. غيداءُ.. تخاطبينَ المرآةَ في وَلَهٍ، وتقولين:

ـ لا وردةٌ ولا أنثى، وإنّما بينَ بَيْنْ..

تضاريسُ حسنٍ، في حَضْرَتِهِ ينتحرُ الرّسمُ، وتَخِرُّ الريشةُ الودودُ مضرجةً بقرمزِ الشفاهِ وبتوتِ الوَجْنَتينْ..

أيُّ سحرٍ هذا يا امرأةُ؟ قولي بصباكِ، كيف جئتِ به، وَمِنْ أين؟!.. صَدَقَ السَّحر يا بلدي وما كذب إلا البصرُ المكفوفِ العينينْ.. إليَّ إليّ مُعَذبتي، مدّي يديكِ وتلقّفي عاشقاً، من صبا وَجْدِهِ سُكِبَ الغَزَلُ، وَسُيِّرت أرواحها ـ على الوجناتِ ـ مدامعُ العاشقينْ. □

الضرب العربي

محمد أحمد خبازي

كاتب من سورية

.١

■ عندما كان نهر الملل القاتل، يحفر مجراه في قلبي، وينساب بين الضلوع، كنتُ ألجأ إلى تسالٍ طريفةٍ تقف في وجهه وتبدّد طريقه، فمثلاً كنتُ أحصي كم «حرفَ جرٍّ» في قصيدة شاعر.

أما اليوم فقد صرتُ أحصي كم شاعر «جَرَّتْهُ» قصيدته إلى المقصلة.

.٢

أمس، فاجأني طفلي الصغير الذي لم يتقن القراءة والكتابة جيداً بعد، لمّا قرأتُ في دفتره الممزق كلمات تقول «أنا لا أطيقُ تركيا»، ولمّا سألته مستغرباً لماذا؟!

قال: ـ لأنها أول من اخترع أداةً للتعذيب تسمّى «الخازوق». «ترى ما الذي سيكتبه طفلي عن بلاده لو عَرِفَ أدوات التعذيب في سجونها»؟؟!

.٣

في أول يوم دخلتُ فيه المدرسة، كتب المعلم على السبورة جملة «ضربَ زيدٌ عمراً»، وأمرني بقراءتها، فرفضتُ. «لأني لا أحبُّ أن يُضْرَبَ أيُّ مواطنٍ في عالمنا العربي». عندها ألهبَتْ عصاهُ يداي، وقرأتُها رغماً عني.

وفي أول سنةٍ لي في الجامعة، وأثناء درس النحو والصرف. طلب إلينا مدرّسُ المادة أن نكتب في كرّاساتنا الجامعية عبارة «ضُرِبَ أحمدُ».

لحظة إذ بكيتُ بمرارة «لأنني لم أستطع منع ضرب أحمد»، وأيقنتُ أن الضرب العربي باقٍ مهما تبدّلت أسماء المضروبين.

.٤

البارحة قرأتُ في بعض الصحف والجرائد الرسمية، إن من صفاتِ المتسولين القذرين الذين يشكّلونَ عبئاً ثقيلاً على المجتمع والدولة، أنهم يرتدون ثياباً رثّةً، ويقتاتونَ فتات الموائد، وعند نومهم يفترشون الأرصفة ويلتحفون الفضاء.

«يومها صدّقتُ ذلك». ولكن أثناء جولتي في رحاب العالم العربي لم أجدْ بهذه الصفات سوى بعض الأدباء والمفكرين وحفنة من الشعراء الذين يرفضون التّدجين. □

منعطفات حادة

مرزوق بنعلي
كاتب من المغرب

١

■ IGNACIO(*)، . . . تَهَيّأ.

في المغارة زوبعة، تستعدّ للإقلاع. وأُلْفَة قديمة تخاف وسائل المبارزة. وأنا، كما ترى، مُحاط بالرّماد، أنتظر الرياح!

IGNACIO، . . ثمة هجيرة تأكل أنحاءها، ونخلة تدخل قوس النصر، باتجاه السّعفة. ثمة أيضاً صناديق مكدّسة، على خاصرة الميناء. وصار لا زال مشدوداً إلى الشّراع يرتعد، من زفير الأمواج الشتوية، ومن شمس قادمة تَلُفّها سحابة. . . ظِلّنا تقلّص، بأخمص القدمين/ في المدى؛ طيورٌ مفخّخة وأحلام تَحُلّ شعورها. كوابيس ملثّمة وأصدافٌ تلعق طُحْلُبها. رُشّحَ في ألْمُكْتَنة وآخر العَرّابين. جميعهم تَحَزّبوا على هذا الزائر الْمَدِين!

الامتثال الْمُسِفّ ربقةُ الجسد
أنّ يَمّ فثمة خضوع مغلّف، لمشيئة مبهَمة
وحتى في التواءاته المتوحشة والصاخبة،
لن يلاقي غير سطوة المفرد
سُنّة تَقُودُه دوماً صوب المجهول والعنيف.
هي الدورة نَفْسُها تُحْكِم الإقفال
والارتياد الأكثر عَنْجَهية يسقط صريعاً
على العتبة الْمُتْرَبة.

أينا يقول ما يريد؟!

أينا لا يحمل في دواخله ممالكه المهشّمة، وزنازين موصَدة محشوة بالصرخات؟!

أينا يقدر أن يُؤَجّل الأمام، الذي هو صورة أخرى للإغراب؟!

هي الدورة نفسها تحكم الإقفال
والارتياد الأكثر عنجهية يسقط صريعاً
على العتبة المتربة!]

IGNACIO، . . . تَهَيّأ. غداً، بعد انعطاف الزوبعة، استرخ قليلاً، عَلّك تحسب مقدار تعبك، ربما نلتقي في الأكْسِدَة!

ها قد اقتَلَعْنا. . . (تَخَيّلْ معي): كالعين من محجرها تسقط مضرّجة بالأحمر الناري. كالجذر من رَحِمِه يرتعش مُمَرّغاً بحنين التربة المبلّلة. كالوردة من عرائشها المخضّبة بالضوء والظلال. وكالسحابة من مُسْتَقَرّها، تحشو وسادة الأوائل!

ها قد اقتَلَعْنا. . . (لا تتخيل معي): شجرة تقوستْ على الطريق. أنا فوقها. تحتها ظلي المزوج بركام الحصى، ينتفض. إسطبل وحيد، يتراءى في البعيد والمسافة أعاصير. لقلاق يهيء المعجزة، على العمود المهجور، ويبدأ العبور، مجرات تتسع، لكثير من الأقدام، وصلاة واحدة. خضرة تصفَرّ، في طرفة عين، واللهب يغزو ما تبقّى من وجه السماء. موجٌ يلامس العتبة. الأزرق يستشيط. خيبة معلنة. مطارق تصطفّ، وِفْق برمجة متقدّمة، صوب الشجرة. صيحات توالي صعودها المِلحاح: . . . . . . التدمير . . . . . . التدمير كل شيء خُلق للتدمير. الشهوة القصوى للتلاشي. الإنشاد المتواتر لنشوة التغيير. . . . . التدمير. . . . . التدمير.

هذا العهد،
قَطْعاً
سيختلط بالقارّ!

IGNACIO، . . . تهيأ.

الطوفان ليس جريرة. الطوفان رحلة قصيرة، إلى منتهى العتبة. قُبَيْل التلاشي، اجمعْ أشياءك وارحلْ. نحن في مصبّ الكوكبة!

٢

بتلك وَضّبت أفقي المعتاد، مادّاً عنقي للجلّاد. كأن عظامي مَرْكب، بحره الدم. وكأن أنشداهي المزدوج أتى عارياً هذا المساء، وعَبّأ الطراز عن آخره. وبهذه أرجاءت الهروب إلى منتهى العتبة. وكراءٍ يثقب النسيج عن آخره، سأبقى هكذا أريحياً ومُسرفاً في إغداقي. أرْحلُ في الخفي وأحل تَكّة الأسرار. أستبقُ العمر إلى حمرة السهوب الكثيفة، والعِصمة أمنحها للتّروي المشدود إلى وَهْم الكوثر. . . هكذا أضلِلُ حلمي واختم صَوْلَتي بشهقة أكبر.

بتلك انحرفتُ عن مجراي وخرجت على غطاء العالم هذا، لكِ وجهتي المشطورة حدّ الحافة الأخيرة. وبهذه عريت جراحاتي كلها، وعانقت المقام المستحيل.

أوشكت. يقيني مُرِنٌ كقصدير البراريك، مواتٍ كالجريرة المتأخرة. إنها العزلة، تنشر جناحيها وتقلص العالم، في النافذة. MATHILDA يا MATHILDA، للسقف عيون المخبرين، وللحجر شُبْهة المغارة. أتكهّنُ مُدْركاً بالجوارب النفاذة، وثمة اختيار كاختيار السفين للقيعان. وإطباقة مُحِلّة، قد تمكنت أخيراً من السياق. أدخل أُبّهَتَها المفترضة حتى آخر نخلة في مراكش، وأول طائر في الصحراء. كل الأنحاء تناثر زَغَبُها، فما جدوى هذه الالتواءات؟!

اقتربتُ. فاستردّي قمركِ وكلّ اللمعان، ودعيني أعانق وحدي بَرْد هاته الجدران.

ـ قيثارتي مهشّمة.
ـ سلكتُ المتعة.
ـ سَمّي الأزرق إذن لأنصرف وحدي.
ـ هذه وريقاتي تنحني، لرياح الخريف!

٣

وأناملي تبحث في الدولاب القديم قلتُ، إذَا ما وجدتُها الآن، فاعلمْ أيها القلب المدثّر بأحزانه، أنها الضربة وأنّي الدويّ. النهاية المدجّجة بالصرخات، الإدبار المكسو بالشحوب. النار المجلجلة في الأعماق. الخراب البهيّ اليَتَقَدّمُ صوب الشجرة. الوردة الملفوفة في آخر الحلم. العودة المزنرة بالغنائم، والموجة الطافحة بالاستثناء. واعلمْ أنني بالبحر أحتمي، وبالحديقة أحترس من وَميضها المفاجىء، وكل بارقة جارحة، تأتي من لمعانها المرتعش في أقصى الغابة، التي لم أعثر فيها على حجر، ولا على عرش أشير به إلى نفسي. ولكي أختم هَمّي، على عجل، ومعاً نرتمي في بحر الكلمات، كونتُ النهاية المناسبة لجحافل الأفكار، وتهيأت للدورة الآتية. . . هكذا أستعير من الشمس ثُبوتها، ومن الأرض هذا الجريان أمكثُ بجوارهما معاً حتى يرتدّ الليل إلى نَحْره، والمرآة إلى عهدها المفضّض!

/ للمرآة سلطان لا حدّ لفضّتها. غابتِ المرآة وما تبينتُ غير الحَلَمة. السّاق والضِّلَفَة المهاجرة/

ثم إني تعاقبتُ على الكلمات أستدرجها، إلى المتاه الجديد. غيرتُ الصورة وذممتُ الألوان. فض الصمتُ الحجابَ، وانتحى الناصية المشعّة بآلام القادمين. قلتُ: المطر نهاية، وجيب معطفي بداية، لهاوية مثقوبة. هيولة هيولة. ثمة هيولة في الجهة اليسرى للصورة المقتولة، وأكسدة جانبية. في الزاوية الحادّة قيامة، لآخر الشموس تهيء الفتيل. غسيل غسيل، يُنْشَر خُفْية على سطوح الساسة النائمين، وشعارات تذوي بمحاذاة السرير. ألتقطها بتؤدة كما لو كانت تعاويذ سحرية، فقدت قوتها الإبرائية. أرميها من النافذة كي أرضي نفوري، وأهذي كَعَرّاف ضرير:

* صلابة التربة في يوم جنائزي صبيء. . . .

[طوابير متذمّرة].

* دورة فارغة أربكها الحصار.... [عودة ذابلة].

* انتفاخ مفاجىء لدوحة تطل على الفناء.... [ظلال تُوهم بالبذل].

* أحلام قشتالية تحترق على مرمى البصر.... [سكون مرتقب].

* أشياء متعبة تَبِزّ بالمقادير.... [حظوظ مزوّرة].

* فِرَقٌ صوفية تفترض، وتفتري على الله.... [البحث عن الفاعل].

* سقوط بارد، في شارع مزدحم.... [إهمالٌ متعالٍ للعناصر الأولى].

* قوافل مُغْبَرَّة تهمّ بالإقلاع.... [توجّهٌ مقلوب].

* أفتقدُ السرعة للهروب... [الهاوية مثقوبة].

٤

دَثّرنا المقول بأشلائه، فباغتنا البرد المُصِرّ على أبديته. السّر الأقصى لحاجتنا المُلِحة إلى النوم. منحة تلبس الأخضر، ومنّةٌ تُلمِّعُ الواجهة. الإرادة فِعْل، والتكتُّل نسيان. الأرض نظيرٌ هشٌ يختزله الأرق في آخر الإغماضة. قناعةٌ فجّة تزرع حديقة الوقت بشجر الاسمنت. نُجاجُ هو صوت السماء، إذ يُقَشِّر وجه المخاض... ما لي إذن أرتعد وحدي؟!.. أأنا الشجرة؟!.. ها قد اقتلعتُ جذري المغشي وهتكتُ حلم الأوراق. عريتُ جراحاتي كلها، وقلتُ للريح:.. تعالَيْ. ها قد سددت ديوني. أنا هنا، في مركز الدائرة. وعلى الهامش نشرتُ ثيابي. تعالَيْ... لي فيكِ اندثاري!

المبتغى مشكاةٌ زيتُها الدم. والدم سَهْو الآلهة المنكبّة على إرثها. تحت قُراص الحديقة غابة أحلام تحتضر. وخيط الرائحة المضي يكتنه. أجل، يكتنه. وكعرق وحيد، لا زال ينبض، يتردى مثل سَوانحَ مترعاتٍ بالحشمة الأطلسية. تتذثر شجرة الدردار بضفائرها النزقة، وتهبُ زهوها للريح. تُسبّح مليّاً بحمد البرد، وعند الجذور نارٌ تحتدم. هي مُقلَة غرّة تزدرد المتاه، طُعمٌ للآخرة، وشركٌ بدائي تسوفه أعشاب اللغة. وكالأسماء تفر من دولتِها، تمرق آخر الدفقات، باتجاه المقبرة. كأنّ الليل جاثٍ على حرشفه، والرعشة المرتقبة تخرج من نبعها ذابلة... انتهى كل شيء:

- الإشراق المُسرف في بهائه.

- الغزوات المسائية التي لا يَفْتُرُ أُوارها.

- المِراس المتوقدُ أبداً عند الزوايا الداكنة.

- الضحكات المصبوغة بأناقة الإفتراء.

- النُصوع المُبِرّ للصُدف الجهنمية البارقة.

انتهى كل شيء، والفحوى ضمنتْ أسر الفراغ.

هو الوقت يعلو، ولا يُعْلَى عليه!

٥

في الصباح، نستيقظ متبولين بما جرى. يأتي المساء ويفتح كوة في الجدار. تسقط الأسماء كلها بغتة، وتبقى الرّحَى دائرة. تعاقُبات تعاقُبات. أوقات لولبية تخترق الكلمات. مشاهدات مشاهدات. صور تسخر من عِهْنها الحياة:

- الذي يُمسِك الدّفة والعاصفة في الأوْج.

- والذي يهرول مستنفذاً أعوامه المارقة.

- والذي يمسك الزبيبة من عودها، ويستأنس بالحلاوة.

- والذي يهرول حازماً سرواله في أول الصيحة.

- والذي يمسك الصلاة حتى يفرّ المذعورون.

- والذي والذي والذي...../ صور ممزقة تذروها الرياح/.

تلفيقات تلفيقات. عناصر عضوية تُرَوّضها الكلمات. تقعيدات تنسج مكرها تحت قبة الشيطان. أحلام تبني قُصورَها، وتنسى الموجة. تَسَيُّبُ أرعن ممتقع الخدين. العاصفة في الشرايين والقلب بركان. الأوجه المؤازرة تحصي خطاياها اللاحقة. تحريفات مُقَطّفة تختبىء في أناقة الحقائب. انسلاخ موازٍ للديمومة الفارّة من الصور الشاحبة. خِذْلان جماعي لفكرة الموت. صيام أبدي للجوارح المتعبة حدّ النُزفان.

- تصانيف تصانيف. إطارات مهشّمة وأبواب برتاجاتٍ عالية صَدئة.

- هل آتيك بالزرقة الغامضة لشاعر يموت على الرصيف، فيما يخاله البحر؟!

- يأتي الصُبار بما لا نشتهي.

- مع ذلك نؤوِّله الفتنة.

- قُمْ لنحُك ظهرَ الخروج.

- هل أسْرفنا في العطاء؟!

- وكنّا اثنين، في زورق مثقوب.

- لقد خذلتْنا الطُرق الثنائية.

- كأن الطفل الذي كُنْتُه، ابتلعته الساقية.

- ضُمّني إليك،.. أخاف أن أسقط في الفراغ.

٦

أستفيق على همزة الوصل تخلع سروالها. أهمس في أذنها، أن ارتعي:.. هنالك زَوْجُ حذاء يهذي، وجوارب مثقوبة تتمنطق الزاوية. صورةٌ لأنثى الغراب، ومرمَدَة مَفْرُومة. طحالب سكرانة، ورطوبة متوثِّبة. قناعٌ لذكرى بعيدة تعيث فيه أظافر الليل، دونما استيفاء.

أيتها المُقَمّطة خلف الستائر المسدولة. هيا،.. تَشَدقي الآن بما فيك. نحن في فندق السّحالي، وغداً نَعْرُج على سفينٍ مضنٍ يطوّحنا في الهاوية المثقوبة!

أحياناً ينجلي ضباب الكلام عن وضوح شبيه بالرؤية الأولى للأشياء، وعن أمنيات تتدحرجن صوب النهر، كأنهنّ البغايا. وأحياناً أغيب في عُتْلَيّ المُبهم، كأنني سيد الانشاءات المعنية كلّها وأقول: الأجنبيات لهنّ الوقت الجميل. البسمات اللواتي تركبن العواهن. التهيُّؤ المطبوع بالوشوشة المُبيّتة. اقتناصٌ مجّاني لِفَلْتَةٍ سائحة. اصطفاءٌ متأنٍ لسرير الكلمات اللبقة. والأخريات،.. آه الأخريات ضِمادات مصفوفة ضد الوقت. شيخات،.. شيخات عذارى! قلتُ بالضبط، هنالك قلبي. امتقاعٌ فوضوي لإسْتِدْرار البهيّ الممتنع. ثَمّة دَوْخَتُها زغردة الإسفلت، فيما نُجَيْمتُها القلقة تحوم حول المكان. طيفُها الذي غيّبه الطوفان. وجهُها المنسوخ في الذاكرة الزائغة. صوتُها المُرِنّ في سراديبي الفارغة. الغياب الغياب...

أقدامٌ تُصَعِّد من تقاطعها حتى تطويها الزاوية.

قُبَلٌ مطبوعة على الحيطان/ وَجْهٌ للنسيان.

ظِلالٌ شابة تحلّ ضفائرها وتتهيأ للصرير.

أميرةٌ تفتح الباب بثياب النوم.

كلّ صاعدٍ نازل.

ينابيعي، التي لا أراها، تصبّ في الأنثى.

الآلهة تستريح مطمئنة على قوس قزح.

سأدخل موجكِ الهادر، بجبيني المثقوب!

٧

ها أنذا في معمعة الوقت أسير. بِصَرصَرٍ عاتٍ مدفوعاً، وَجَلَبَة مبهمة. أسوي ياقة قميصي مرتبكاً، كأنني سَألِجُ بوابة متقدمة. سيان عندي، تقاعس المقرىء الأعمى أوْ ضَاعَ في منعطفات الحروف، فالحصة لا تقبل غير النقطة. هي جَزْماً طرفٌ أقصى للآخرة. ثم إني جعلتُ من وجهي كتاباً، ومن قلبي الدُواة.. هل نسيت؟!.. ثمة إمكانيات قصوى لتلافيه.. عفواً، قصدتُ اللذّة حين ضربتُ الأرض غاضباً!

من أين أبدأ قصة هذه الليلة المالحة؟:.. العين تشابكتْ بالجدار، والجسد مِلاطٌ كالقار. خربشات تجُرني إلى أتونٍ معلب. هي لعنةٌ مسترسَلة، لها سواعِدُ تحمل في يدها كل المفاتيح. هذا أنت. في قلبك شهق البحر، ومن أناملك طلعتِ الفروع. على جسدك تألّمتِ الكثبان، ومن قدميك نطت الطرقات. أشياء جميلة تقتلها المسافات. وُرودٌ لإيلاج مرتقب. عَبْرَ الأزقة، في المنعطفات الحادة، يمكث الخريف حتى الخريف. والخطاطيف تلهث من جراء تَخثُّر الهواء.

قالت: نحن في الليل الديسمبري، فَوارٍ أحلامَك القزحية، وقُمْ لتنام، على الكنبة المفلطحة. في الصباح تنتهي الليلة الكأداء □

أهل الرقابة وفقهاء السلاطين

خالد زيادة



■«المدينة حرام فمن أحدث فيها حدثاً أو آوى محدثاً فعليه لعنة الله والملائكة والناس أجمعين»[1]. يبدو الحديث الذي يورده الإمام أحمد في مسنده وكأنه يؤسس لوجهة نظر العلماء من محدثين وفقهاء من المدينة، التي تظهر تبعاً لذلك كجسد متصل يجدر تحصينه. وإلى حدٍ بعيد، فإن نمو المدينة واستقرارها تناسب مع استقرار المذاهب الفقهية؛ مع الإمام مالك المنسوب إلى المدينة والشافعي في مكة وأبي حنيفة في الكوفة وابن حنبل في بغداد. وكذا في المغرب اتخذ نمو المدارس الفقهية من القيروان وقرطبة مركزين، قبل أن يستقر مذهب مالك وينتشر.

والمدينة حدّ بين العلم والجهل، بل ان العمل بالفرائض هو الدليل إلى أهل المدينة، وحسب ابن مسعود: فإذا لم يحكم أحدكم بالفرائض وسنة الحج والطلاق فما فضله على أهل البادية. وحسب ابن رشد، فإن معرفة أمور الدين هي خاصة أهل المدن: المعنى في ذلك بيّن لأن أهل البادية أهل جهالة فإنما فضلهم أهل الخاصة بمعرفتهم بأمور الدين[2].

يقسم الماوردي الأمصار إلى نوعين: مصر مزارع وسواد، ومصر فرصة وتجارة. ويرى من شروط إنشاء الأمصار على الاطلاق: قربه مما تدعو الحاجة إليه من المراعي والأحطاب. وان يحيط به سواد يعين أهله بمواده، بالإضافة إلى تحصين منازله من الأعداء[3]. ونجد المعنى ذاته لدى صاحب الإشارة إلى محاسن التجارة. فهو ينظر إلى الأملاك من وجهة نظر المدينة: فأفضلُ الأملاك الظاهرة وأفضلها ما قرب من البلاد الجامعة للتمكن من مباشرتها وتفقد مصالحها في كل وقت بغير مشقة ولا كلفة سفر ولأمنها من عبث المفسدين[4].

والمدينة لا تكون إلا باجتماع جملة شروط، وأبرزها: القاضي والجامع والسوق والنهر والحمام[5]. وتحدث الماوردي عن ثمانية شروط: الماء ـ تقدير الطرق والشوارع ـ الجامع للصلوات في وسط المصر ـ تقدير الأسواق بحسب الكفاية ـ تميز خطط أهله وقبائله ولا يجمع بين أضداد متنافرين ـ أن يسكن الملك في أفسح أطرافه ويجعل وسطه لعوام أهله ـ السور ـ العلوم والصنائع[6].

يبدو المكان المديني كحقل لرقابة الفقهاء. والمدى العام والمشترك، وليس الخاص، هو المقصود بالرقابة. وفي هذا السياق، فإن المسجد كمكان جمع يأتي في أول اهتمامات الفقهاء، يحمل الإمام الغزالي القول في منكرات المساجد: فمنها كلام القصاص والوعاظ يخرجون بكلامهم البدعة، واتخاذه مكاناً للبيع ودخول المجانين والصبيان والسكارى إليه[7]. ونجد لدى العقباني التلمساني في تحفة الناظر تفصيلاً لذكر منكرات المساجد، التي تشملها الرقابة والمنع، ومنها: تقديم العوام والجهال للإمامة بالمساجد، وقراءة القرآن بالألحان، ومرور شواب النساء فيه، كذلك لا يجوز نصب الشموع والقناديل في المساجد، ولا يوقد به نار، ومن منكرات المساجد سؤال الضعفاء، ولا تُسك فيه سيوف ولا أسلحة، وتمنع قراءة المقامات فيه، ويجدر تطهير المساجد من المراء والمجادلة[8].

إلا أن الرقابة على الأسواق هي التي تحتل الحيز الأهم من أعمال الفقهاء باعتباره المكان المشترك للجمع والارتزاق. ومن منكرات الأسواق والشوارع حسب ابن الأخوة ما يلي: لا يجوز لأحد من السوقة الجلوس في الطرقات الضيقة أو إخراج مصطبة، ويمنع أحمال الحطب وأعدال التبن وروايا الماء وشرائح السرجين وأحمال الحلفاء والشوك بحيث يمزق ثياب الناس فذلك منكر[9] ومن المنكرات عند الغزالي بيع الملاحي في الأسواق، ووضع الأسطوانات أو بناء الدكان وغرس الأشجار واخراج الرواشن[10]. وعند العقباني: يُمنع إيقاف الدواب بالخشب والحطب، وإلقاء الأزبال بالأقنية والطرق فتتأذى المارة[11].

تنصرف الرقابة في الموانع المذكورة إلى الاتفاق على معنى مشترك وهو تأمين العبور في الشوارع والطرقات والأسواق بدون عوائق أو موانع. إلا ان ثمة موانع أخرى تنصرف إلى سلوك المتصرفين أنفسهم، ومن ذلك مثلاً: خروج النساء إلى الأسواق متزينات[12]. وعند ابن الرؤوف تجدر ملاحظة بائعي الأحراز والستور والقصاص، ومنع أهل التخييل الذي يظهر أنه يفعل شيئاً من غير فعله. وكذلك يتفقد (المحتسب) الذين يتخبطون في الأسواق ويوهمون انه صرع[13].

إلّا أن الأمر الأساسي في الرقابة على الأسواق هو الذي يشمل أهل الصناعات ويشمل ذلك النظر في الدراهم المبهرجة أو المخلوطة بالنحاس، كما يشمل الرقابة على المكيال والأمداد والأرطال والأواني[14]. أما الرقابة على أهل الصناعات فتشمل مجمل أهل المهن[15].

وتبقى قضية التسعير في الأسواق من القضايا الأكثر تعقيداً في مسائل الرقابة. فالتسعير شأن من شؤون أهل السوق. إلا أن الرقابة تشمل الاحتكار والتلقي: فلا يجوز تلقي الركبان، وهو أن تقدم

قافلة فيلتقيهم انسان خارج البلد فيخبرهما بكساد ما معهم ليبتاع منهم رخيصاً. فإن النبي صلى الله عليه وسلم نهى عن تلقي الركبان. ونهى عن بيع السلع حتى يهبط بها إلى السوق[16]. وكذلك، فإن خروج أحد عن سعر السوق أمرٌ منهي عنه: كل من حطّ من السعر الذي في السوق يخرج، ولو أن أهل السوق اجتمعوا أن لا يبيعوا إلا بما يريدون مما قد تراضوا عليه مما فيه المضرة على الناس، وأفسدوا السوق، كان إخراجهم من السوق حقاً على (الوالي) وينظر للمسلمين فيما يصلهم ويهمهم نفعه ويُدخل السوق غيرهم[17]. وعند ابن تيمية: ينبغي للإمام أن يجمع وجوه أهل السوق ذلك الشيء، ويحضر غيرهم استظهاراً على صدقهم: فيسألهم، كيف يشترون وكيف يبيعون، فينازلهم إلى ما فيه لهم والعامة سداد حتى يرضوا، ولا يجبرون على التسعير[18].

فضلاً عما تقدم، فإن الرقابة تشمل دور الأذى والفجور[19]. وتمنع النساء من زيارة المقابر[20]. وتحتل الرقابة على الحمامات حيزاً هاماً فيمنع من دخولها النساء إلا في مرض[21]. كما يمنع من تزيينها بالصور[22]، واتخاذها أماكن للهو. وعند ابن بسام؛ ينبغي أن يأمر ضامن الحمام بنظافتها وكنسها وغسلها بالماء الطاهر غير ماء الغسالة. ويمنع من الدخول إليها الأجذم والأبرص وأصحاب العاهات الظاهرة، ولا يدع الأساكفة تغسل فيها الجلود[23].

ويجب تفقد السجون. وأن لا يُترك في المقابر أحد من الباعة فإنهم يكشفون على النساء. ولا يجلس النساء على ضفة الوادي في فصل الصيف. وقطع النزهات للنساء والخلاء في الوادي واجب. ويجب أن تمنع النساء المسلمات من دخول الكنائس[24].

من الواضح أن الرقابة كانت بأيدي «المحتسب»، حسب ما توحي به أعمال الفقهاء وخصوصاً في رسائلهم الخاصة بالحسبة. فهو الذي يراقب الأسواق والمساجد والحمامات، ويزور المقابر والسجون، ويمنع ما يحدث من المنكرات على ضفاف الأنهار، إلا أن أمكنة أخرى تبقى بمنأى عن رقابته، اختص شخص آخر بشؤونها وهو «صاحب الشرطة» الذي يعرف أيضاً باسم «صاحب العسس»، وعرف في الأندلس والمغرب باسم «الحاكم». وعُرف في مصر المملوكية باسم «الوالي».

كان الطواف في الليل وظيفة صاحب العسس، يقبض على المجرمين والمشبوهين، وأعوانه «الدرابون» يحرسون الدروب. وعادة ما كان صاحب الشرطة يطوف مع جماعة كبيرة من أعوانه وبأيديهم المشاعل من غروب الشمس حتى طلوع الفجر، ويظهرون القوة لترويع اللصوص وأهل النهب والسرقة. ويشمل الطواف في الليل قصر الخليفة بشكل خاص. وأسندت إلى الشرطة وظيفة حراسة أسوار المدينة في الليل، وتفقدها وإصلاحها وحراسة البوابات[25]، والتفتيش على الجوازات حين عمل بهذا النظام. ويبدو أن أحمد بن طولون في مصر هو الذي أحدث نظام الدخول والخروج بموجب جوازات، إلا أن هذا النظام لم يعرف في المشرق إلا في أوقات متأخرة. ويذكر آدم متز: «لم يكن في القرن الثاني الهجري بالمشرق نظام لضبط أسماء الأغراب قبل دخولهم من أبواب المدن.. وقد أحدث السلطان عضد الدولة في القرن الرابع الهجري لأول مرة نظام مراقبة الأبواب في شيراز عاصمة بلاده، حتى قال المقدس في حقها: ومنع الخارج منها إلا بجواز، وحُبس الداخل والمجتاز»[26]. وكان الاهتمام بالسجون من اختصاص صاحب الشرطة وأعوانه. وكذلك الاهتمام بتنفيذ الأحكام بأصل الجنايات، والتجسس أو الفحص على الفساق والجهال وأهل الضلال.

وحسب ابن أبي الربيع، فإن وظائف صاحب الشرطة هي في تفتيش السجون والسهر عليها، وحراسة الدروب وتفقد الشوارع من أول الليل، ويجب عليه عمارة سور المدينة وأبوابها ولم شعثها ومعرفة من يدخلها. وحسب ابن خلدون، فإن وظيفة صاحب الشرطة هي إقامة الحدود ومراقبة أماكن اللهو[27]. ويذكر تاج الدين السبكي في كتابه «معيد النعم ومبيد النقم» ما كان عليه «الوالي» في مصر، أي صاحب الشرطة من قوة، فيقول: كان هذا الاسم قديماً لا يُسمى به إلا نائب السلطان، وهو الآن اسم لمن إليه أمر أهل الجرائم من اللصوص والخمارين وغيرهم. ومن حقه الفحص على المنكرات من الخمر والحشيش ونحو ذلك. إلا أنه ينكر على الوالي أموراً يتجاوز فيها حدود الشرع، ومنها التجسس على الناس في بيوتهم[28]. ونفهم من السبكي أن بعض مهام الشرطة قد اتخذت أسماءً محددة تبعاً للمهام المحددة التي يقوم بها صاحبها. فالبواب: يقف بباب الوالي ويكون بالمرصاد للصوص، وعليه الفحص عن أمرهم[29]. والسجان يهتم بالسجون ويدير شؤونها[30]. أما المشاعلية وهم الذين يحملون المشاعل توقد بالنار بين يدي الأمراء ليلاً، وإذا أمر بشنق أحد أو تسميره أو النداء عليه تولوا ذلك[31]. أما حارس الدرب فعليه أن ينصح لأهل الدرب، ويُسهر عينه إذا ناموا، ينبه النوام إذا اغتيلوا بحريق أو غيره[32].

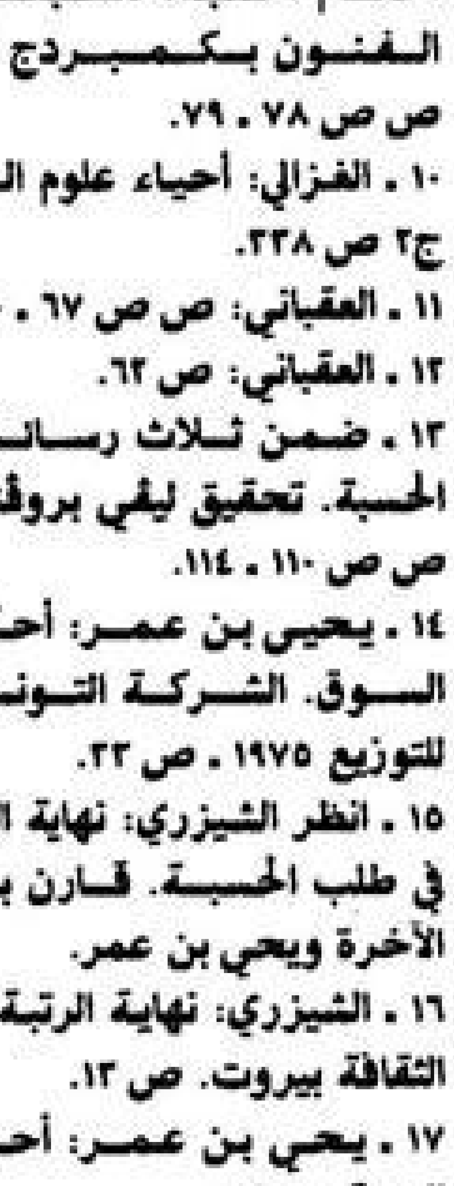
ومن أبرز مهام صاحب الشرطة حضور المواكب بجميع الأعوان، والسير بين أيدي الخلفاء والأمراء، وحمل الحربة بين أيدي الخليفة. ومساعدة أصحاب الخراج وتقوية أيديهم في استيفاء مال الفيء حسب ما يذكر القلقشندي في صبح الأعشى. واستنفار الناس للقتال وحثهم على الاستعداد له وترغيبهم في الجهاد تبعاً لما يورده الطبري في تاريخه.

كان تعيين صاحب الشرطة يأتي من جانب الخليفة في العصر العباسي والسلاطين أو الولاة في الأقاليم. وعلى هذا النحو، فإن ارتباطه المباشر كان بالحكّام وأرباب السياسة. وفي كتاب التقليد الذي هو بمثابة صك التعيين، تبدو المدينة وكأنها خاصة صاحب الشرطة. تقول احدى الوثائق الفريدة: «اعتمد المساواة بين الناس، ولا تجعل بين الغني والفقير في الحق فرقاً. أشمل أهل المدينة بطمأنينة تنيم الأخيار وتوقظ الأشرار، وأمنة تساوي بها ظلام الليل ونور النهار، وانصف المظلوم واقمع الظالم، وأوعز إلى أصحاب الأرباع بإطلاعك على الخفايا، وإبانة كل مستور من القضايا. وأن يتيقظوا لسكنات الليل وغفلات النهار، وخذهم في الليل بما التزموه من الحرس من مكايدة اللصوص والدوار... وواصل التطواف في العدد الوافر والسلاح الظاهر في أرجاء المدينة وأطرافها وعمر بسرك سائر أرجائها وأكنافها»[33].

إن تداخلاً محتملاً بين عمل الشرطة من جهة، وبين وظائف غيرهم من أصحاب الولايات من جهة أخرى، وبشكل خاص مع الأمراء والحكام والقضاة، فكانوا ينفذون أوامرهم، إلا أنهم يقاسمونهم الصلاحيات أحياناً. وفي العصر العباسي نجد أن لصاحب الشرطة صلات مع صاحب الخراج، إذ يساعده في عمله، وصلات أخرى مع صاحب البريد الذي تصل إليه الأخبار والمعلومات ويحتفظ بها باعتبارها من شؤون الدولة والأمن.

إلا أن التداخل الأوسع في المهام والصلاحيات قد حدث بالفعل بين صاحب الشرطة من جهة وبين المحتسب من جهة أخرى. فإذا ◄

١ ـ الامام أحمد بن حنبل: المسند.
٢ ـ محمد بن أحمد العقباني: كتاب تحفة الناظر وغنية الذاكر في حفظ الشعائر وتغيير المناكر. تحقيق علي الشنوفي. في ص ٣١:
٣ ـ الماوردي: تسهيل النظر وتعجيل الظفر في أخلاق الملك وسياسة الملك. تحقيق رضوان السيد. المركز الاسلامي للبحوث. بيروت ١٩٨٧. ص ص ٢١٠ ـ ٢١١.
٤ ـ أبو الفضل جعفر الدمشقي: اشارة إلى محاسن التجارة. تحقيق البشري الشوربجي مكتبة الكليات الأزهرية. ١٩٧٧. ص ٧ج
٥ ـ أحمد بن الحسيمي الكوكباني: حدائق التمام في الكلام على ما يتعلق بالحمام. الدار اليمنية للنشر والتوزيع ١٩٨٦، ص ١٨.
٦ ـ الماوردي: تسهيل النظر ص ٢١١.
٧ ـ الغزالي: إحياء علوم الدين. دار المعرفة بيروت. جزء ٢ ص ٣٣٧.
٨ ـ العقباني: كتاب تحفة الناصر ص ص ٣٥ ـ ٥٣.
٩ ـ ابن الأخوة: معالم القربة في أحكام الحسبة. مطبعة دار الفنون بكمبردج ١٩٣٨ ص ص ٧٨ ـ ٧٩.
١٠ ـ الغزالي: أحياء علوم الدين ج٢ ص ٣٣٨.
١١ ـ العقباني: ص ص ٦٧ ـ ٧٠.
١٢ ـ العقباني: ص ٦٢.
١٣ ـ ضمن ثلاث رسائل في الحسبة. تحقيق ليفي بروفنسال ص ص ١١٠ ـ ١١٤.
١٤ ـ يحيى بن عمر: أحكام السوق. الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٥ ـ ص ٣٣.
١٥ ـ انظر الشيزري: نهاية الرتبة في طلب الحسبة. قارن بابن الأخوة ويحي بن عمر.
١٦ ـ الشيزري: نهاية الرتبة. دار الثقافة بيروت. ص ١٣.
١٧ ـ يحي بن عمر: أحكام السوق ص ٤٤.



كان حفظ الأمن والرقابة على العامة من صلاحيات صاحب الشرطة، فإن المحتسب هو الآخر كان يراقب المدينة وعامتها، ويحتسب على المنكرات. ومن الواضح ان ضبط الخلل ورعاية النظام والأخلاق ميادين مشتركة لكل منهما. إلا أن الاختلاف بين عمل كل من الرجلين يعود إلى مرجعيتين مختلفتين، بالرغم من أن المدينة حي الميدان المشترك لكليهما.

يذكر ابن عبدون، وهو أحد الفقهاء الذين كتبوا في الحسبة العملية، عن «الحاكم» فيقول «ولا يكون له من الأعوان أكثر من سبعة إلى عشرة في مثل حاضرة أشبيلية، ويجب أن يكون للأعوان أجرة معلومة في اليوم ليقطع لهم منها في تصرفهم بحسب ما مضى من النهار. وأما الذي يخرج منهم إلى البادية، فتكون له أجرة جهة على الميل. وبحسب ما يراه الفقهاء في ذلك. ويكون ذلك عرفاً بين الناس»[٣٤].

كان الفقهاء يرسمون قواعد المدينة ونظامها، ويقرون في الوقت نفسه بان الرقابة في المدينة ليست من اختصاص المحتسب فقط. وهكذا، فإن ابن عبدون يتحدث عن «صاحب المدينة»، ويرجع شؤونه إلى القاضي والسلطان في الوقت ذاته. باعتبار أن الأخير هو المرجع الأعلى لشؤون الأمن في المدينة.

ومهما يكن من شأن التسميات، فإن ابن خلدون يقر بالفروق العميقة بين صاحب الشرطة وبين المحتسب والقاضي. وبخصوص الشرطة يقول: «ويسمى صاحبها لهذا العهد بأفريقية الحاكم، وفي دولة أهل الأندلس صاحب المدينة، وفي دولة الترك الوالي. وهي وظيفة مرؤوسة لصاحب السيف في الدولة وحكمه نافذ في صاحبها في بعض الأحيان. وكان أصل وضعها في الدولة العباسية لمن يقيم أحكام الجرائم في حال استبدادها أولاً، ثم الحدود بعد استيفائها. فإن التهم التي تعرض في الجرائم لا نظر للشرع إلا في استيفاء حدودها وللسياسة النظر في استيفاء موجباتها بإقرار يكرهه عليه الحاكم إذا اختفت القرائن لما توجبه المصلحة العامة في ذلك، فكان الذي يقوم بهذا الاستبداد وباستيفاء الحدود بعده إذا تنزه عنه القاضي يُسمى صاحب الشرطة»[٣٥].

وهكذا نستطيع أن نضع حداً فاصلاً بين سلطتين تتنازعان المدينة، سلطة الشرع ممثلة بالقاضي والمحتسب من جهة، وسلطة السياسة حسب تعبير ابن خلدون ممثلة بالحاكم وصاحب الشرطة.

كان المكان/ المدينة مقسوماً بين هاتين السلطتين، فإذا كان المحتسب يراقب السوق وأهل الصناعات ويدقق في منكرات المساجد وغير ذلك، فإن صاحب الشرطة يراقب بالدرجة الأولى حدود المدينة: أبوابها وسورها وقصر الحاكم أو الخليفة والسجون. لقد عُرف المحتسب باسم صاحب السوق، هكذا في أحكام السوق ليحيى بن عمر، أما صاحب الشرطة فاعتبر في النتيجة بمثابة صاحب المدينة.

وتقاسم المكان كان يتبع دورة النهار والليل، فإذا كان عمر المحتسب ينحصر في وقت العمل والصلوات من الفجر إلى العشاء، فإن عمل الشرطة كان بشكل خاص ليلياً. ومن هنا فقد سمي صاحب الشرطة باسم صاحب الليل.

كانت القوة والصلاحيات بأيدي صاحب الشرطة. وفي فترات الاضطراب والفتن كان دور الشرطة يتسع وينمو بحيث يسيطر صاحبها على المدينة. وبالمقارنة، فإن مهمة المحتسب تنطلق من الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ولم يكن يملك سوى الوعظ والنهي والزجر والتعزير في بعض الأحيان. بينما كانت لصاحب الشرطة كافة الصلاحيات المتعلقة بالأمن وتنفيذ الأحكام.

إن ملاحظة المكان المديني، يجدر أن تأخذ بالاعتبار التقاسم بين حكم الشرع وحكم السياسة. وإذا كان المكان المديني من ابتداع العقل الفقهي في الأساس، فيجدر أن نلاحظ أيضاً إعادة ترتيبه المستمرة التي جعلته في النتيجة ميداناً لرقابة حكّام السياسة. □

١٨ ـ ابن تيمية: الحسبة في اسلام. الكويت ١٩٨٣، ص ٤٠.
١٩ ـ يحيى بن عمر: أحكام السوق ص ١٣٣.
٢٠ ـ نفسه ص ٩١.
٢١ ـ نفسه ص ٨٧.
٢٢ ـ الغزالي: احياء ج ٢ ص ٣٣٩.
٢٣ ـ ضمنه نقولا زيادة: الحسبة والمحتسب في الاسلام. المطبعة الكاثوليكية ١٩٦٣ ص ١١٩.
٢٤ ـ ابن عدون. ضمنه ثلاث رسائل في الحسبة. ص ص ٢٧ وما بعدها.
٢٥ ـ الشريف الرحموني: نظام الشرطة في الاسلام. الدار العربية ١٩٨٣. ص ١١٠.
٢٦ ـ آدام متز: الحضارة الاسلامية. دار الكتاب العربي ١٩٦٧ ج٢، ص ٢٨١.
٢٧ ـ الشريف الرحموني: نظام الشرطة ص ١١٥.
٢٨ ـ تاج الدين السبكي: معيد النعم ومبيد النقم. دار الحداثة بيروت ١٩٨٥ ص ٤٣.
٢٩ ـ نفسه ص ٤٦.
٣٠ ـ نفسه ص ١٤٢.
٣١ ـ نفسه ص ١٤٣.
٣٢ ـ نفسه ص ١٤٥.
٣٣ ـ الشريف الرحموني. ص ٣٦٩.
٣٤ ـ ثلاث رسائل أندلسية في الحسبة ص ١١ ـ ١٦.
٣٥ ـ ابن خلدون المقدمة. دار القلم. بيروت ص ٢٥١.

أفكار عن انتظار في قطار مسافر

خالد المعالي



١

■ لا تجد الكلمات معناها إلا في النظرة الملقاة على مشاهد الطبيعة، الكلمات التي نعني بها شيئاً آخر، حاضراً فينا، ومؤجل الانجاز.

الفرح موصوف بتعابير نستطيع أن نتلافاها يومياً، ونحن نلقي بنظراتنا التائهة، المشدودة بحبل إلى الداخل.

ابتعد دائماً عن مكاني، حين يتسع المعنى في الخارج، وأعود إليه ما أن يضيق الخارج.

كل مرور في نفق، يعيدني إلى مكاني في القطار. القطارات تنام واقفة.

النظر لا يكون مركزاً إلا فهي الداخل.

تسمعون قصدي، أدري، لكن ليس هذا ما أريد.

الأشجار التي بلا دموع تستطيع أن تعلن هذا، أما أنا فلا أعطي دموعي إلّا للأتربة.

كثر الحديث عن الرجل. أما الرمل نفسه فإنه يبتسم فقط.

دخان غليوني يساعدني على الرؤية بوضوح.

ما إن ألتقي بشخص حتى أفكر بشخص ثالث.

طوال النهار نتحدث إلى ورقة، عرضت لنا بياضها.

الكتاب الذي نحدثه عن المصابيح، لا يضيء إلا في وقت مناسب.

ضحكنا ممحاة نجادل بها الفشل.

٢

الفراغ فراغي، هو البداية التي تحركت لكي تعطي اشارتها.

هل للفراغ أن يملأ حيزاً، أن يهيل رملاً، لكي تُردم هذه الحفر الكبيرة، لكي تسوّد هذا البياض.

حاجتي الماسة، هي انفلات من سطح صقيل، هي غوص في الأتربة.

النظر خلال نافذة، تتخاطفه الأضواء والظلمات.

الرِجْل الفاقدة الركيزة، لسان الأدرد، كلماتي، كلمات خطيب في قاعة فارغة. من يسمعني؟ من ينهض لكي ينساني؟

الذكريات لا تصل، والذاكرة تسمع صمتها. الانتظارات تنطوي على نفسها والأبواب مغلقة.

الأسماء تضيع والعناوين جامدة.

الحركات تكشف عن غبار فقط.

الأوراق وحدها في انتظار.

٣

النار فتحت أبوابها. الكلمات محصورة. الأبعاد لها سعيرها.

رائحة الذكريات تتقلّب خلال مجد راكض.

لا أحد فكر بالأمهات كثيراً. الإيصالات مفتوحة، علينا الدخول إليها: اليد الكبيرة وحاضرنا الموسوم بخرابه.

من أطلق سراح آماله؟ من توكأ على قدمين مكسورتين؟

لكن، هذا هو الألم. هذه هي الذكريات الدائمة خلال مصير راكض ورائي.

فقري كبير. آلامي مصورة دائماً.

الكبرياء ضيقة. أريد ذاكرة واسعة.

الكذب ينتظر، افتتاحيات الليل تنتظر زوارها أيضاً.

نحن نركض: وراءنا لا أحد، أمامنا لا أحد.

٤

العالم الغريب حولي، بقايا ذكرياتي، الزوايا، حيث أجلس وحيث أتكلم، حيث أخيط مجداً تمزق خلال مسيرتي.

الخيط، أداتي الوحيدة.

لو كان لأيامي أن تستمر، لانفعلت بها، لأعدتها إلى ماضيها وتخلصت منها، لكن كيف لي أن أخلص أيامي مني؟

أيامي هنا. أيامي مشدودة بالحبال، لا يسمعها أحد، حتى لو مرت. حتى لو صرّحت بكلماتها، بخطواتها.

المرارة تجالس أشخاصها في قطارات والليالي تنزاح.

النهار فقد الوضوح. الليل تعب، انكبّ على نسياننا ونحن نتصفح:

«لا أحد يعرف أكثر». □

معمار روائي مدهش

لؤي عبد الاله

حجر الضحك

الرواية الفائزة بجائزة الناقد

هدى بركات

«رياض الريس للكتب والنشر» لندن ١٩٩٠

■ لا بد أن (الآنسة) هدى بركات قد فكرت طويلاً بروايتها قبل البدء بكتابة اول جملة فيها إذ أن اختيار مناخ الحرب الأهلية إطاراً أو خلفية لها قد جعلها وجهاً لوجه أمام جملة شراك تقلب في أحسن الأحوال الرواية الى محاضرة اخلاقية عن أسباب الحرب ودوافعها. أو قد تصبح نصاً مشبعاً بالعاطفية يستهدف استدرار شفقة القارىء على أبطاله الضحايا.

وربما كان ممكناً أن تتحول الرواية الى مذكرات يومية تقترب من السرد الصحفي وتتناسب مع حدث ما زال في طور الفعل. إذ من المألوف أن الرواية تبتدىء حينما يكون الحدث قد انتهى فيصبح ممكناً تفحص البقايا الأثرية التي تركتها الحرب وبواسطتها يمكن إعادة بناء عالم زائل عبر الرواية. لكن الروائية قد تجاوزت هذه الموضوعة لأن الأحداث نفسها قد تجاوزتها. إذ أن الحرب الأهلية أصبحت جزءاً من واقع يومي تتغذى على أجيال نشأت في خضمها، وتتكىء على مؤسسات كثيرة ومتنوعة هي نفسها ثمرة للحرب وفي الوقت نفسه هي السعير الذي تستمر به الحرب اليوم. إذ أصبح على الكاتبة أن تنقل الأحداث اليومية التي فقدت عنصر الإثارة وتحولت الى تفاصيل مماثلة لما يقوم به المرء كل يوم من تناول الإفطار إلى ارتداء ملابس العمل أو فتح الباب وإغلاقه بطريقة مماثلة. الشيء الوحيد الذي تضيفه الرواية هو ذلك الوصف البارد الساخر الذي يدور في ذهن بطلها خليل أو على لسان بعض الشخصيات، عن الأحداث المتكررة من قصف متبادل إلى انفجار سيارة ملغومة أو مقتل مدنيين.

يقول دوستويفسكي بأن العواطف النبيلة لا تخلق إلا أدباً رديئاً وما يعنيه بذلك هو انحياز الكاتب لبطل ما أو لوجهة نظر ما على حساب الطرف الآخر. وكم يبدو الأمر عسيراً على من عاش أهوال الحرب بنفسه أن يقوم بدور المراقب المزود ببرودة حسية كبيرة تمنعه من الانجرار الى ساحة الندب المقامة منذ خمسة عشر عاماً في لبنان. أن يستطيع المريض لعب دور الجرّاح في آن واحد لهو حدث نادر الوقوع. فان تقدم لنا هدى بركات وثيقة عن الحرب الأهلية ورواية جميلة مستوفية شروط الفن القاسية ليبدو أمراً مفرحاً يجعلنا نؤمن ثانية بأهمية الفن في مواجهة الفناء الروحي الذي يهددنا كل يوم. ويجعلنا بانتظار عطايا روائيين مجهولين منبثين بين أحجار وطننا الكبير.

وثيقة من الحرب الاهلية في رواية تستوفي شروط لعبتها

حينما قرأت رواية «حجر الضحك» فاجأتني الفكرة التي تقف وراء العمل ككل. أدهشني بناؤها المعماري، وخلفيتها الكابوسية المتجلية بأحداث الحرب اليومية وإذا كانت الجملة الأولى قد قررت مسار النص حتى آخر كلمة فيه فما يثير حقاً أن الأجزاء مصقولة بالدرجة نفسها، إلى حد يشعر معه القارىء أنها مكتوبة دفعة واحدة. وربما هذه هي احدى خدع الرواية الناجحة.

تكمن الفكرة في اعتبار الذكورة والأنوثة عنصرين قائمين داخل كل انسان كقطبين أحدهما يدفع نحو العنف النقي المتجلي بأعلى صوره بغريزة الموت Death wish والتي يعتبرها فرويد سبباً غير مباشر وراء الحروب الكبيرة والصغيرة. والآخر يحرك نحو ديمومة الحياة عبر دافع الأمومة والعناية بالصغار وتوفير كلي مستلزمات استمرار الحياة رغم التخريب المتواصل الذي يدفع به القطب الذكوري. باختيار خليل البطل المثقف ذي الملامح الجسدية الهشة، أصبح ممكناً في ظروف الحرب أن يتفوق القطب الأنثوي. إذ أنه وجد نفسه بين مجموعتين من الشباب. الأولى انغمرت في فعل القتال وتنظيم حياة الأحياء، والثانية كانت وراء تنظيم الحرب الأهلية من قادة سياسيين الى منظرين وصحافيين. نسمع صوت الراوية وهي تراقب خليل أثناء نومه:

«هكذا اغلقت الرجولتان أبوابهما دون خليل فبقي وحيداً في معبر ضيق وعلى تماس بين منطقتين شديدتي الجذب مقيماً في ما يشبه الانوثة الراكدة المستسلمة لحياة نباتية محض والرجولات الفاعلة المفجرة لبركان الحياة على قاب قوسين أو أدنى».

ومع مقتل الصديق الوسيم ناجي على يد قناص في الشرقية تتفجر مشاعره العاطفية بشكل عنيف. وهنا سمح هذا الوضع للكاتبة أن تضع أحزانها وعواطفها هي كامرأة في قلب خليل. هذه اللعبة قد جرتنا الى وصف دقيق للأجواء التي يعيشها الناس بعد فقدان محبيهم بطلقة طائشة. مناخات القصف والحصار، أجواء المثقفين... لكن ما يهم الكاتبة هو وصف التخريب الداخلي الذي يحصل للناس أكثر مما يحصل للعالم الخارجي. ويبدو أن المسافة التي وضعتها بينها وبين بطلها قد سمح لها بنقل زمنين متجاورين: الزمن الداخلي للبطل والمتحرر من التسلسل المتعاقب. والزمن الخارجي الذي يتحدد بلقاءاته وأفعاله الصغيرة من طبخ الى الاستماع الى إذاعات الـ إف أم. باستخدام اسلوب تيار الوعي أصبح ممكناً متابعة حياة المدينة في ذهن خليل لا كعالم خارجي بل كحوار داخلي. كتداعيات. إلى درجة يصبح عسيراً التمييز بين صوت البطل وصوت الكاتبة.

يؤكد خليل لنفسه أثناء الأزمة التي عصفت به إثر مقتل ناجي بأن الخوف من الدم أو قصر الساقين وضمور القامة والعينين الكبيرتين لا تجعل من الرجل خنثى أو ذكراً ضعيف الذكورة. إنه بالتأكيد يفضل هرمونات الأنثى التي فيه بنسبتها الطبيعية إذ هي تقيه اجرام الفعل ولذا فهي أزمة عابرة وستزول».

ومع مرضه بالقرحة واضطراره إلى إجراء عملية جراحية تستيقظ قوى الحياة من جديد في نفسه ويصبح عاشقاً لجسده وعاشقاً للحياة رغم خرابها. لكن الطريق لتحقيق ذاته هو القبول بمنطق الذكورة المنتصرة: يبتدىء عمله باغتصاب جارته، لينتهي الى الدخول في لعبة

الكبار حيث يصبح طرفاً في تجارة السلاح والمخدرات. يطيل شاربيه ويرتدي نظارة سوداء، هكذا نسمعه قبل وقوع التغيير السريع يردد لنفسه: «إننا نعرف الآن أن ما من خيار: أن تحب نفسك يعني أن تكره الآخرين».

تواصل هدى بركات متابعة كل مظاهر المدينة الصغيرة من خلال عيني خليل. التغييرات التي طرأت على الكلاب والقطط، الجرذان والحشرات في المدينة، أحداث الانفجار وما تحمله من فرح جنوني في نفوس الأحياء. القصف الذي يشد المدينة بعد ارتخائها لأيام قلائل. فالموت هو:

«ذكر المدينة الوحيد حين تستغرق في غواياتها وألعابها يلوي ساعدها ويشدها في نتعة واحدة إليه فتركن وتهدأ وتنتظم أنفاسها. بالمقابل فالنساء يحافظن على دورهن في تقليل آثار معارك الذكور. فعند عودة خليل ليلاً من إحدى السهرات. يشاهد تلك المرأة التي مر بها من قبل تعاند وسخ الشارع: «رفع رأسه الى حيث ما تزال أحواض الزهر تنقط فوجدها وقد اعتلت كرسياً ناشطة في تلميع الزجاج وفي حب الحياة الذي لا يقاوم».

عبر صفحات الرواية انتابني إحساس بأن بيروت التي تكتب عنها هدى بركات لا تنتمي إلى عالم الواقع بل إلى عالم الاسطورة. كأن هنالك جواً سحرياً يحررها من رتابة حياتها اليومية ليدخلها في صومعة الفن. ومع هذه النظرة المتشائمة التي تقف مختفية ببراعة وراء النص أجد الرواية قد تحررت من جغرافيتها المكانية والزمنية لتصبح عملاً فنياً قابلاً على إغراء قراء بعيدين عن العالم العربي، وأن تظل قابلة للقراءة بشغف في زمن تكون الحرب ملفاً شاحباً ينتمي إلى الذاكرة فقط.□

الخرافة نفسها

يحيى جابر

خلاء هذا القدح

شعر

عباس بيضون

«الجديد» بيروت ١٩٩٠

■ طغى صوت عباس بيضون المنفرد، على نص جيل شعري تبعه، كأنه يختصر القصيدة المغايرة، ويمغنطها باتجاه مفردته. فأصبح مرجعاً وفقيهاً شعرياً، بدون الحاجة إلى جماعة ورواد أو تيار أو مجلة، مع أنه كتب القصيدة في مرحلة السبعينات ولكنه لم يجازف بنشر مجموعاته إلا مع بداية الثمانينات رغم أن مجايليه سبقوه الى المطبعة والاحتفال والامسيات... يومها تفرّد بيضون بقوة، واندفع بمجموعات تلاحقت وراء بعضها تطلق صوتها الخاص والنادر في الشعر العربي الحديث وسط ضوضاء وضجيج المعارك الكلامية حول الحداثة. والتنظيرات المفعمة بالشواهد غرباً وشرقاً... فجاءت دواوين عباس بيضون كمفترق طرق للعديد من الشعراء اللبنانيين الشباب خصوصاً من «الوقت بجرعات كبيرة» إلى «صور» فزوار الشتوة الأولى، إلى نقد الألم. وأخيراً «خلاء هذا القدح».

دائماً أنت في حالة انخطاف أمام قصيدة عباس بيضون، حين تتخدر مفاصلك ورؤاك، في اللحظة التي يبدأ في استحضار أرواح هائمة، ويبتكر سينوغرافيا خاصة بالمشهد الشعري انه يحضر العدة الكاملة من الصور حتى المفردة والايقاع في تناغم خفي، انها الهيبة التي يفرضها بيضون في احتفاله الطقسي، للوصول إلى القصيدة المقدسة التي لا تمس، ولا يمكن الدخول إلى المعبد الشعري لدى عباس بيضون بدون معرفة مسبقة بالأصول، وهذا يستدعي تواطوءاً بين الساحر والجمهور، بين الشاعر الكاهن والقارىء المتوجس، انها الحيلة والمكيدة والشرك في المقدس. وهنا ترتفع المجسمات من الصور والمفردات العملاقة، لتدخل في الحلقة وتدور مع الشاعر، الذي يدور مع كلامه في لغات حول نفسه في كورال جنائزي، لتنضبط المفردة في حركتها وتثبت في موضعها الكائنات والأشياء في اختماراتها التشكيلية تحت وطأة الهمهمة والدندنة والأمر والنهي:

وحين وصلنا، نحن الذين لا أجدادَ
لنا بين الآلهة، أرضينا،
بضآلتنا وقلة عديدنا، الصمت
والسم اللذين ورثا الرابية، في حين كنا
نُعشّب عتباتنا من الحطام الذي ينمو
بازدياد. ونبني مطابخنا بين الاعمدة،
ساعين
لنرد ماعزنا عن التماثيل، موجسين
من تلك الأرواح التي يتعشقها الملح
والخمر ومن كناسة البيت تلك الاخوة
الشقية البليدة، التي أيضاً
للفخار المكسور المختلط من أعصر
في الصناديق

طقس مسرحي يوناني في اناقة كربلائية

ثمة إصرار يلح على قصيدة بيضون من طقس مسرحي يوناني إلى أناقة كربلائية، يدخل الريف مدينياً، ويخرج من المدينة ريفياً... دائماً هناك مفردة عملاقة يقطفها في طريقه ويترك خلفه خطوات ضخمة على الثلج، لذلك لا يتزحزح شعر بيضون عن قيامه وتأسيسه على خرافة مدينة، وخصوصاً في علاقته المجهرية لنبش هذه المجسمات من جغرافيا البلاد على مطرزات من بحار وصخور لشاعر أعمى جوال يسترق النظر نحو ذاكرة البارحة. وما القصيدة إلا الحفظ التفاصيل من النسيان، ولا تستغرب أن يأتي عباس بيضون شاعراً من قلب الايديولوجيا والسياسة إلى أسطرة (اسطورة) الوراء والخلف والبارحة والماضي، لذلك تبقى معظم مفاتيحه رمية في كف الماضي «الذين كانوا» «كانت» «كان» «لم يعد». استدارات دائمة إلى الخلف كأنه الامام، مع استدرار حكمة أو قول مأثور ولكن بإيقاع التأتأة واللعثمة مع بخور الشعوذة... الشعر في دائرة السحر.

وتبدو النشيدية هي الرافعة القوية من أجل اعلاء هذا الواقع إلى أقصاه ودفع الكلام إلى الأعلى، بعد لحظات طويلة من ضمور وخفوت وهنا لا بد من التكرار الذي يصل إلى حدّ التطريب على الجملة الواحدة. التي تتحول إلى عنكبوت يغزل مفرداته في خيمة تظلل معظم مجموعات عباس بيضون الشعرية وفي «خلاء هذا القدح» تبدو واضحة وجلية كل أدوات بيضون الشعرية التي يعيد عباس تركيبها، وتقليبها... إنها ◄

كتب

الجبلة نفسها، المفردات ذاتها لنلاحظ مثلاً الخيط والابرة كمفردتين قرأناهما مراراً مع «الوقت بجرعات كبيرة» و«نقد الالم» المفردات نفسها تكر مرة أخرى... وتطغى على المجموعة في محاولة تطريبية شرقية ربما.

«خرجنا من ذلك الخيط - دبر في خيط - نحيك الهواء بخرم إبرة، وننقل الضوء بخرم إبرة أيضاً - رغم قوة خيطها يتفرّغ من خرمه - تنقط من طرف خيط - يحيكها الأعمى - نسيج غير مخيط - المعمرة القاسية الخيط - لسان ابرة - ينسج في الطرف الثاني - أهملنا خيطاً من انكارنا. خيط هذه العبارة - نسيج يصلح خماراً - الخيط الذي يمتلىء على مهل».

هذه الاشارات المستعادة من نصوصه الأخرى، وتتناسخ من بعضها الدلالات ذاتها، من عين واحدة ترمق الكون والتسبيح الواحد، كأن حتى الجبال وتفاصيلها التي وردت في قصائد عباس بيضون السابقة، على «خلاء هذا القدح» تعود مرة أخرى في هذه القصيدة.

«هذا الجبل الذي كان بلا حافة»، «على الرابية الجندي»، «ربما هي الجبال حكمة قليلة على السفوح»، «لا نلتفت إلى الجبال»، «طاعنون بنفالاتهم الى السفح»، «اللذين ورثنا الرابية»، «مررنا تحية للجبال وكسورة في القمة»، «وكانت الجبال»، «أهلي ليسوا من هذه الجبال»، «ننتظر بنهود ذابلة الجبال»، «تنقسم بخبطة بين نصفي الجبل»، «لا أنتعل هذه القمة»، «أو زهو الجبال»، «تلك الجبال التي تعبت من التسبيح»، «القمم القريبة»، «مئة قمة على الرابية»، «لا أسأل عن الجبال»، «اللعاب المتحجر على السفح».

يبدو أن عباس بيضون المغرم بعمليات التنقيب في الحيز الواحد بين الصخور وصناديق الفخار والخزف والطخات والطرقات الوعرة في عملية نبش في القصيدة الواحدة المتكررة الى ما لانهاية... لا يكل ولا يمل من الحفر في الصورة ولا نعرف من يقع في شرك الآخر، أن يتحول الشاعر عن قاموس شعر عربي - ليقع في فخ قاموسه ويعيد اجتراره في قصيدة الخيبة التي تلف مناخه، والثورات المنطفئة انها قصائد الندم، والعض على الأصابع، ويبدو بيضون متناغماً في مهنته، واثقاً، مطمئناً الى ورشة مفرداته، ورنين كلماته في نص عن الحرب، واحلام الموتى. المدينة نفسها لا تغيب عن المشهد ما بين الينبوع والمستنقع.

«الاحجار تتكوم خلفنا على طريق الماء
ولن يؤسس
أحد مدينة على ينبوع
«خلاء هذا القدح» ص ٨
وكان يمكن أن نؤسسها على مستنقع
ص ٦١

لكن أية قصيدة أسس لها عباس بيضون؛ وهو الذي يرفض عدة قصائد - كشعراء الجنوب مثلاً، وغنائيات الشعر الفلسطيني. وثمة سؤال يلح.. من أين يستحضر عباس بيضون قصيدته.. التي تبدو فرادتها بامتياز...؟ أشعر أن عباس بيضون هو صاحب المرثيات الكبرى، والبكائيات الضخمة والفجائعية الصاخبة في قصيدته والتي أحبها جداً... انه الكربلائي بامتياز... ولكن على طريقته الخاصة في الحلقة. ولكن هناك مقلب آخر للبكاء الذي غمر الشعر العربي.. والخيبة التي تتردد، والاصداء المتناغمة في كوكبة واحدة عن مقلع واحد في الأرض ذاتها. قصيدته هي قصيدة حرب بامتياز.. وان تغيرت زاوية النظر والمفردات. هو الغناء «بوتر فلاحي»

الوطن - بلاد
الدم - الخمرة
الشهيد - الصديق
الوردة - الجبال
الاسطورة - الخرافة
طائر الفينيق - القصيدة
الجنوب أو فلسطين - المدينة
أنا - أو - نحن - كان - أو - كانوا
الأبطال - الجنود.

التأسيس نفسه للخرافة نفسها وان تغيرت الادوات، والادوات الشعرية نفسها تتحول الى طواطم. أصوات من ضفة أخرى على نهر واحد.. والغريب أنني أحب شعر عباس بيضون وخصوصاً حين أقرأ ريتسوس وكافافي وشار ووايتمان ولكن ينقذك عباس بقوله ان هناك شعر من قراءات شعرية فتشعر بالتناقض ويقول في مكان آخر:

«أجد مثلاً أنني أتكلم بشعر شخص ريتسوس أكثر مما أتكلم بشعري، أو تبدو لي ذاتي في شعر ريتسوس جلية أكثر مما هي في شعري. اختلاط عجيب. لا أملك تعريفاً للذات، وأنا أميل إلى أن أراها تياراً لا أكثر في هذا التيار لا شيء واضحاً وأكيداً يفصل بين كلامك وما يتسرب إليه إن كان لك كلاماً خاصاً».

«الحياة - ٢٣ تموز - ١٩٩٠».

عباس بيضون المنشد اليتيم، يحاول بلاداً واصدقاء وكتم أسرار، والسر يكمن في البارحة، انه شعر يفلت ما وراء الذاكرة. ويبدو «خلاء هذا القدح» عربة أخرى تنضم إلى قطار عباس بيضون الذي يتوقف في محطة مهجورة بين رفوف الكتب المتجولة.. يراكم الخراب، ويثرثر في نومه، ويخاف عباس بيضون من الموت الذي يرافق قصيدته لدرجة الغياب الكلي معه، والتماهي مع أصدقاء - كانوا رفاقاً - يجس حرارة البلاد، ويتقدم من جثة الشعر يرفعها إلى أعلى ثم لا يصدق أنها ماتت! ويدخل في ذاكرة خرافية العودة إلى الينبوع مرة أخرى. العودة إلى الغناء بصوت لا ينسى. انه شعر الجرعات الكبيرة، والاجترار الضخم. □

الشاعر الرجيم

زهير غانم

صار رماداً

شعر

علي الجندي

«اتحاد الكتاب العرب» دمشق ١٩٨٩

١

■ الشعر والصمت حليفان لدودان، أو توأمان نقيضان، ربما ائتلفا أو اختلفا، وفي الحالين يجمعهما صراط الشاعر، فلا يودي بأحدهما إلى الجنة، ولا يدفع بالآخر إلى الجحيم، بل كلما احتدم الصمت احتدم الشعر، وعكس طرفي القضية معقول، طالما خرج الشعر عن أن يكون صناجة اللغة، حين صار همسها وشفافيتها الغاسقة، صار دمدماتها النائية. وهمهماتها المتربة المتعبة، صار طقسها الرجيم، أو أعراسها العارية، لكن كل ذلك بكتمان شعري يغتال القلب، وهو يزيد ضراوته الحية، ويسمم الروح، في حين يزرق فيها الترياق، ويهشم النفس عندما يهبها الملاط السماوي الذي يحيلها إلى مضغة مخلقة وغير مخلقة، ويشرد الجسد آن يترعه بالريح والرغاب، بالعواصف القواصف، والأعاصير السخينة، بالوسن الخلبي والغمائم الماطرة، بالحب وما ينقضه، أو يزيد في مورانه وتصبيه.

لكل هذا يبقى زمن الشعر، زمن الانسان بين الأفراح والآلام، وأحلام الفردوس الأرضي الذي يستغرق الشاعر أياماً وليالي، أسابيع وشهوراً، عقوداً وسنوات وقروناً، يستنزف منه العصارة الحية، ويهبه مرارات كاوية، يرتشفها الشاعر على مهل، بقبول أو على مضض، لكن لابد من هذي الكأس، دون صرخة التساؤل، إلهي لِمَ شبقتني، حيث الشاعر من هذه المعمعة الكابوسية الفريدة، يشكل جسر الوعد والوعيد، وشارة القبول بالمصير المحتوم عبر الزمان، ويتندم طويلاً للتغير، وتنغزه الحسرات، ثم يفرسه الأرق، وتقنصه الحيرة، ولا يهتم، إنه العيد الذي يتطوى وينبسط بمرور سعود الحياة ونحوسها، إنه الفرق الدائم، واللحم الدائم، إنه الهجرة والهجر، وبوصلته الشعر الذي يحط داخل تلافيف الرأس والجسد، ويشعل حمى الديمومة في انمزاق اللحظات الهاربة، وانعدام معنى الحياة، إنه قناع المهرج الذي يؤول إلى حقيقة وحقائق، غثيان آفل، ونباهة مترفة، ما ينقص الشاعر إلا الحياة، يفتقدها في روحه وفي الآخرين، ويتوخاها في ذاته وفي العالم، الحياة بجواهرها وأعراضها، مع ذلك يظل في جموح التساؤل عن الجدوى، لذلك يفتق الشعر والجراح، ينزف ويستنزف وحيداً ومعهما، يروّي التراب، دون أن تنقص أعراقه وشرايينه من دمها الكوكبي، ودون أن تتفلت شموسه ومجراته من تجاذباتها المشتعلة، كما أن أقماره تستعذب الحضور في مداراته الشفقية، في حين ينزع الشاعر إلى أن يضرّج الهواء، ويعزف ملكوته القطبي على جليد جسده، وعلى جدري الوجه الآخر للكائن، الوجه المسكون برعب الخليقة، وبوعي النهاية المأتمية لكل كينونة حية، ولكل شيء، هنا يستعذب الشاعر الحزن والحب، وينغمس في دنس العالم ورجسه، ويبارك الخطايا، بل يلذّ له الاستقلاب، ليجعل من كل شيء متباعد نافر، قريباً أليفاً. ومن كل نأمة أغنية وأناشيد وصداحاً، ومن كل لفتة مسألة للوجود والعدم، ومن كل تجزيء وانشطار، دلالة أكيدة أو محتملة أو مستحيلة على وحدة الوجود.

الشاعر رجيم، حليف للشيطان، فيم هو إله معذب، وإنسان شديد الوعورة، شديد التعبد والطمأنينة والرهافة والسلام، يشعل حرباً دون أن يفجر صوتاً، أو يسفك دماً، ويصنع سلاماً دون اتفاقات وعرائض ومفاوضين، إنه نبي الحرية، بطلها، وإذا شئت رائدها على صعيدي الموقف والحركة، لا يؤمن الشاعر بحرية مشروطة، كما لا يؤمن الشعر، يرفض البرمجة والاستقراء والاستنباط، يجانب الصواب، ويجانب العقل والتعقل والنظام، حليف الفوضى المبدعة، وعدو التنظيم المميت، إنه يبرمج روحه على إيقاع الغابة والكون والأفلاك، ويختزن دسم اللغة، زبدتها ولبابها، ولا يعتنق القشور، غواص على اللآلىء، ومحلق في دهاليز الفضاء، يؤمن بدينونة تخصه وتخص الشعر، الوراء والأمام لديه واحد أو واحدان، وليسا اثنين، هكذا هو مصالح النقائض، ومصادمها في آن. إن الشاعر ركن توازن الإنسان الذي يستشعر أنه نذر وأضحية، ورهينة أرضية سماوية معاً، يحاول الشاعر أن يعدل به عن طريق الشعر إلى الحضور في المعنى، وليس التردي في حلبة الموت.

مع الشعر تأخذ الاستجابة الروحية معناها، ويلتقط الشعر غياباتها، وضياءاتها من وراء الحجب، ومن دياجير مرثية شاحبة مولعة موجعة.

الشاعر حليف للشيطان وهو إله معذب

٢

والشاعر علي الجندي في ديوانه «صار رماداً» يحقق الشعر بمفاهيم متباينة، إنه في صمم المعادلة المجهولة الحدود والأطراف، بعد ثلاثين عاماً من الشعر، وعشر مجموعات يطلق جسده على سويته، على سجيته وانفلاته، ويعتصر روحه الطلقة الوثابة كما يشاء، إنه لا يقول الشعر، ولا يتقوّله، ولا يكتبه، إنه ينقال فيه، وينكتب معه، يشمه في كل مكان ويرعاه دون أن يبارح، إنه في تضاعيف الشعر والحياة، متنوع متبدل أبداً، فهو على مد واتساع تسع عشرة قصيدة في الديوان، لم يَخْبُ حلمه في الحياة والحب، ولم ينزح عن أقانيم الولادة والنمو والموت، ولم يترك الجسد إلا شاكياً باكياً، مهاجماً مندحراً، يفيض ويستفيض أحوالاً ومقامات، مقابسات وأوائل، يشلّعه ويوزعه بعدالة على العالم، كما يوزع تضاريس جسد المرأة على الطبيعة، هذا الجسد الحبيب المستحيل الهضم والانخلاع، يستهلك الطاقة الحيوية والشعرية عند علي الجندي، لكنه لا يستنفدها، بل يجددها ويغذيها باستمرار، لذلك نحس تلك الغضارة والطزاجة في شعره وفي لغته، وفي إيقاعاته.

وربما تبدى للكثيرين أن الشاعر ينوع على قصيدة واحدة، ومرتكزات معدودات، لكن قراءة مدققة لهذا الشاعر، تدفعنا إلى التمييز وشعور التباين والاختلاف والتعدد، ضمن شبكة خفية متعضية، تصدرها ذات غنية، عصية المثول أمام مداورات الواقع، وتحولاته الضارية، هذا باستمرار ما يدفع الشاعر إلى ◄

شاعر يدحرج صخرة الشعر الى أعلى

نهب الحياة والشعر معاً، وإلى قنص الدلائل والإيحاءات، وإلى الابتداء دوماً، دون أن يجعلنا نظن لحظة واحدة أنه ينتهي، إنه في مدار الرؤى والحلم والتخييل، يعصف وينعصف، يقصف وينقصف، يفصح ويعجم، يروح ويجيء، يصاول ويجاول، يدور حول المركز، ويتنابذ في الفراغ، يخرج المادة من صلودتها، ويجعلها أثيرية طافحة بالأطياف والخيالات، بالأشباح والتهيؤات والظنون، تساعفه شاعرية مؤسسة ناهدة نافرة، وذاكرة تبتدع أكثر مما تستدعي الاسترجاعات والمقاربات، هو في وضع بروميثيوس، يقبس نار الشعر، فتعاقبه الآلهة بنار الحياة، وهو في وضع سيزيف القدري، يدحرج صخرة الشعر الحديث إلى الأعلى.. إلى الأعلى، يبدىء ويعيد، وبشكل سري نستطيع الاعتراف بأنه أب روحي لجيل من شعراء الحداثة، دون أن نغادر الصواب، سوى أننا ولأنه متسرٌ مستسرٌ في شعره، وجواني أكثر مما هو براني، ومواربٍ أكثر من المباشرة، لا نلمح تأثيراته الغنية الغفيرة على أجساد قصائد الآخرين، إنما نستشعر واحات من مناخاته المترامية الشاسعة عندهم. وينبثق بين صوت وآخر، إنما ليغني لا ليفضح، فهو شاعر صعب التناول عسير المأخذ، مهوّم، محلّق، متعب، مجوني، متهكم، جهم وعابس، جدي إلى حدود التحجر، ومرن مائي إلى حدود الطراوة والرهاوة والجريان.

بداية غامضة للدخول إلى سرابيات الشاعر، والوصول معه إلى قارة الحب الانساني، الذي يتنفسه عبر قصائده من منخريه وعينيه وأذنيه، وأصابعه ورئتيه، من أعصابه وشعيرات دمه، من خلاياه جميعة، إنه يشهقه ويزفره مع الهواء، يشربه مع الخمر والماء، يتناوله مع الطعام، هنيئاً مريئاً أحياناً، ويغص فيه أحايين أخرى، أو يعاني من عسر هضم مرير ضرير بسببه، ويبدو أن حياته العينية والشعرية نسجت على هذا المنوال. حتى غدا شاعر حب بكل معنى الكلمة، لأنه صار من عاداته الصميمة الخفية، والظاهرة يضمره ويظهره، يبوح به ويصرّح، يتوتره ويرتخي فيه، يستشعره ويتغامى عنه، لكنه كالممسوس ليس له شفاء، وهو لا يحسد على معاناته تلك، إنه يشبه تنتالوس في الأسطورة اليونانية، الذي ابتلته الآلهة بالظمأ والجوع مع وجود الماء والغذاء.

والشاعر يعاني الشبق، ويحتفي بممارسة العشق كعيد، ويصل بالحب حتى التأله والضراعة والصلاة، كما ينحدر به إلى مهاوي الجنس البدائي وطقوسه الغامضة، ينطلق به من الأسطورة إلى الواقع، ثم ما يلبث أن يعود به إلى سحره الأسطوري مع الجسد والبخور، مع النار والدخان، فهو جسدي شهواني، متحرر منطلق، داعر، طهراني، ميتافيزيقي في ممارساته العشقية، وفي قصائده كذلك، وربما هذه فرادته، فكل قصائده يشكل الحب متكأها وعامودها الفقري، يشكل خلْبها الإنساني، ودهشتها الفارهة، ليس الشاعر أودبياً، ولا نرجسياً في الحب، إنه في مفارقة الجنون من غليان الشهوات واستعار الرغائب، ومن التماهي والمباهاة بالجمال. ويبدو من خلال وجوديته، أن العزاء الوحيد للإنسان هو الحب الذي يزفه علي الجندي على أنه نقيض الموت، أو الذي يخفف هذا العراء المخيف الراعب، ويجعل الحياة أعاجيب وأطايب، رقراقة سلسة مستساغة هنية داجية ومفحمة.

الحب عند الشاعر طقس مريع رائع، خاص به وحده، وهو بانورامي في تجليه داخل القصائد، حب تسوده اللهفة، ويحوّقه العنف، وحس القنص والافتراس، ومكابدات الأرق، والصراعات الداخلية المحتدمة، واللوعة والغيبوبات، والمثول عبر جحيم ناءٍ أو دانٍ، حسبما تكون التلبية ويكون الاحتياج، إنه الحب بمكنوناته النفيسة، عبر جسد الحبيبة، وانعكاسه الشرس المنهوم في مرايا الشاعر، وعبر التجاذبات والمغنطة والحميمية والالتصاق والانفعالات والمزاج، وتداعيات العناصر، أو تفارقاتها في هذه المعمعة الوحيدة التي لولا حضور الشاعر الانفجاري فيها، لأورثته وأورثت الشعر الوهن والذبول والفتور.

ولا نبالغ إذا قلنا، أن الحب عند الشاعر هو الفردوس الأرضي، وهو ملاط العناصر التي تشكل الجسد الحي، إنه آلة الزمن التي يقيس فيها تبدلات جسده المتأبي والمطاوع، ورغائبه النهمة العصية على الاشباع، وشهواته التي لا ترتوي، إنه بالنسبة له جغرافية الكون، حتى ليمكن القول أنه لولا هذا الحب الخلاق، وربما غير المتمايز، بل السديمي الكلي الذي يخلقه علي الجندي، لما تبين لنا شعره، ولما قُيض لنا تلمس هذا المورد الشعري.

٣

«صار رماداً» يخوّض بنا متاهة الحياة، ومتاهة الشعر، ويجعلنا نتوهم أن الحب نقيض الموت، بينما يتراءى للشاعر أنه الوجه الآخر للموت، الوجه المشابك، والمشارك والمماثل، إنه السميّ أو الشريك، لأن الشاعر الذي أراد تأريخ حياته بصيرورة الحب، كان في الوقت نفسه يؤرخ موته، إنه يشيّد عدمه الخاص، من خلال هذا الصخب الكوني، للكائن الهبائي الذي اسمه الانسان، ولأن الشاعر عميق الرؤى، بعيد الغور، متفاقم الأفكار، غني الواردات والصادرات الشعرية، بين ذاته وبين العالم، ألحّ على تقنيع الموت بقناع شعري شفاف وماجن، مرح ورغيد، لكي يقنعنا أن الحياة معطى إلهي، يستحق أن يعاش، وأنها نعمة وغبطة وحبور بوجود الحب، دون أن يخفي أنها نقمة ومريعة وعبثية بوجود الموت، المطلق الوحيد، إنه هو الذي يؤرخ الحياة والحب، وهما لا ينزعان سوى للتسويات والمصالحات المؤقتة معه، سواء في السلب والإيجاب، في الحضور والغياب، لأن الوعي المتوارث مادياً ومعنوياً يحتم القبول بانتظار وانتصار الموت. كما قال ابن سينا «الإنسان حيوان ناطق مائت» فهل يصبح الموت ماهية الشاعر، كما هو ماهية الوجود؟ وهل يمكن للوجود الشاعر أن يبدع ويتجلى إلا من خلال قلق الموت، إن الموت معادل الوجود، معادل الكائن، معادل الليل، الكرى والنعاس والسبات والاستغراق والنوم، إنه معادل غير عادل، وغير حصيف للشعر.

لكأنما جسد الشاعر تابوت متحرك، أو أنه مقبرة حياته الغائرة المتشاكلة، إنه يتناهب روحه، ويتآكل جسده، يمضغ ذاته ويتفلها من خلال الشعر، وما يثقل فيه ويسفل، أويرسب في قاع عظامه، هو الهم، فهو في موضوعاته الانسانية فاقد رضا تماماً متطوح بين الشك واليقين، أسير شوارده وتردداته، إنه يتغافر حرية وجوى، ويتكاءب أحزاناً وأسى، لكنه لا ينحدر، ولا يصل عتبة اليأس الذي هو مرض الموت، دائماً ينزاح عن سبل الهلاك الشعري، صحيح أنه يقارع

المستحيل لكنه دائماً يتضرّى وينهمر وجداً واشتياقات في سؤال الممكن، وهو مجنون حرية وفوضى، يشعلها في جسده وروحه، ويحتفي بحريقها ولذعها الحريف، ثم ما يلبث أن يدفعها من خلال الشعر عبر العالم، غير هياب ولا وجل من مطارحاتها العسيرة الكؤود، ومن مخاضاتها الدموية العارمة، إنه في عبق اللجاجة التي تتناهش لحمه عبرهما، ويريد الاندفاع بهما عبر الأقاصي، والفضاءات الحلمية، إنه يريد أن يشعل فيها حرباً ضروساً، تحمل الانسان من استنقاعاته داخل الحتمية والضرورة إلى مساءات الاختيار والحرية، وهذه مسألة أساسية في شعره، يعتنقها الشاعر في عري الرفض، كما اعتنق الحب، فأثار من خلاله واستثار.

علي الجندي ليس شاعراً وادعاً، إنه مقهور شريد، طريد، رافض، ثوري، موغور ضار، وحيد وموحش، شائك بارق، مرعد ممطر، غيمومي، سائح جيولوجي، جغرافي، ومسّاح، متعَب ومتعِب، غنائي، مهزوم بلياقة، عاشق، رائيّ، راعف ورهيف، وهذا ما يضعه على المحك في أدواره الشعرية، وأطواره المرائية أحياناً، والمترائة المجدولة التي تذهب إلى أنه حقيقي، رجل صادق، شاعر وشجي، كما هو في سيمائه الدامع المزدحم بالإنسان الباكي، وكما في غمام عينيه الزرقاوين يترقرق سراب الحلم، كذلك تتغرغر الشهوات، وتنبلج الواجعات، وفي حركات يديه تجريح لجسد الهواء، حتى ليعطيك انطباعاً بأنه لم يكن، ولن يكون في لحظة من اللحظات، جثة حية أو ميتة، فتفاصيله تختزن النهم والغليان، وتستشعرك بأن مرجله متقد أبداً، وينِد بخاراً شعرياً من مسامه، ويتفصد عرقاً، وينفث خموراً وينصرع عشقاً، إنه وسيم وجميل، كان وما زال في تبدلاته، وقد بلغ من العمر عتياً ـ إذا قبل ذلك، لكن شعره في مدارات وفتون الصبا، وأساطير النشور والانبعاث، وثري بنفخ الصور عبر سماوات وأرضين جسده وحلمه، وجغرافية مراوداته الشجية المتشاقية التي تطاول مناخاته الشعرية الداوية وتشقيها.

إنني لا أستطيع ترميم الشاعر الذي صار رماداً، كما يدعي ويعترف، ويفصح عن التهرؤ والانهيار، لكني أستطيع استبصار صورة نفسه الموارة عبر الفراغ والزمان، وتكوين شكله في مرايا الشعر، وتجسيده وتشخيصه، داخل التغام قصائده والتحامها، بل تناسخه وتقمصه في عوالمه الشعرية، وتبديه عبر كائناته الإنسانية التي يتنادمها ويتساقاها حياة وحباً وموتاً، ويستجير بها، ويلجأ إليها لتحمل صلبانه وعذاباته، بل يجعلها مشجباً يعلق عليه ـ كلما عنّ على باله ـ مطارحاته الصعبة، ومقولاته المحظورة، إنه يدنس المحرمات من خلالها، ويقترف اغتصاباته للممنوعات بمؤازرتها، ويجعلها كميناً ليفقأ الدمامل النجسة التي تتكاثر وتعذبه، ثم ما يلبث أن ينصهر بها كلياً، دون أن ننسى أو نتناسى أن صورة الخراب، وتفاصيل الدمارات، تتطابق أو تتعادل أو تتوازى مع خرابات ودمارات جسده وروحه.

لكن الطبيعة هي المنقذ، والعناصر هي التي تتحول، وما يحرق الشاعر هو الزوال، وانتقال كل شيء من حال إلى حال، إنه يجنح للاحتجاج على سنة الكون، ويسترجع الأصل، فيحظى من الحنين المفقود بحنان الأم، وربما لَمح أو دلّ، أو جعلنا نبارك من خلال صيرورة وطوفان عنصر الماء في شعره، أنه إذا كان يؤمن بشيء فهو يؤمن بالطفولة المفقودة هذا الفردوس الحقيقي، وربما أحالنا أكثر إلى موضوعة العودة إلى الرحم، من خلال صراخات الماء وجريانه، عبر العوالم والأماكن الغامضة، والأصداء الغابية المتغارقة في قرار البدء التي يبثها الشاعر ويردفها من خلال الماء. إنه يستبطن ويستوطن أسطورة الخلق من الماء، الانبعاث والطوفان.

إلى ذلك يظل محموماً ملظى، وجريحاً مدمى، يداري انخلاعه الكينوني الداهم، وانمزاقه بين البارد والساخن، قطبي العالم الذين لا يستطيع متاركتهما إلا بالموت، وهو يستشهد شاعراً وعاشقاً، ليوهمنا أنه حي وكأنه مؤبد، بينما نقوّله أن الحياة حلم والموت يقظة، ونقول معه أن أكثر الناس يسيرون نياماً، باستثناء الشاعر الذي لا ينام، إنه حارس الحلم المسهّد الوحيد، والساهر الدائم. ولو أنه في غرفة الحياة ينتظر الموت، لذلك يبتدع الشاعر المفاجأة والدهشة، والمواقف اللاهية المليئة باللعب، ويجعلها في حدائقه، كي يتوازى ويتوازن معها، وكي تندمل بعض جراحه، في حين أنه في انتظار انفتاق جراحات أخرى، تتقاذفه الظنون بين الجنة والجحيم، فيلتعن ويلعن، ويتدفق ملاعنات، حتى يصاب بضربة اللعنات، ويصير ملعوناً، وهذا ما يقترفه في الشعر، كأنما عن سابق عمد وإصرار، ليصير شاعراً ملعوناً، خاصة وأن أفلاطون طرد الشعراء من مدينته الفاضلة، وإبليس وآدم هل كانا شاعرين حتى طُردا من خلال الخطيئة، وحُقّت اللعنة عليهما؟

الطبيعة هي المنقذ وما يحرق الشاعر هو الزوال

في تيارات الشعر، وتيارات الوجود، هنالك الشعراء الرجيمون الملعونون وهناك الشعراء العدنيون الفردوسيون، لكن علي الجندي رغم إشادته جنة الحب، وجنة الطبيعة، وجنة الطفولة في شعره، إلا أنه يميل ولا يتقي أن يكون شاعراً ملعوناً، من خلال احتفاء شعره بالنقائض، والخروج عن السياقات الطبيعية الإيمانية، والخروج كذلك عن السياقات الاجتماعية، بل خلق عوالم شعرية ماجنة من خلال تصعيد فائض الرغاب، هذه العوالم فريدة مشتهاة لكنها غير مأمونة. أو هي ليست!! وهو يحلم بما لم يُحلم به من قبل، ويقول أيضاً ما لا يجرؤ أن يبوح بسره وما لم يُقل سابقاً.

٤

علي الجندي يدخل من خلال مكابداته وتصدعاته الشعرية، كرة مغلقة، يفقد جاذبيته داخلها، وينعدم وزنه، فيبدأ الدوران والدوار داخلها، ويصطدم بجدرها الجوانية، دون أن يقوى على القرع والتحذير، ودون أن يطلق النذير الذي يصل إلى العالم، ولو وصل هذا النذير، فهل يصغي العالم ويتعظ؟ إن علي شاعر كشف ونبوءة، واستشراف، واستبصار، لكنها المبالغات الشعرية الجليلة والجميلة، تدفعه إلى نعت العالم بالعنة والخصاء، وهو الذي يبدو بطلاً ورؤيوياً، يصارع تنين الحياة كمارجرجس دون نتيجة، ويصل حدود دون كيشوت في تصديه لطواحين الهواء، هذان جانبان فصيحان في شخصه، وفي شعره كشاعر ضد، أو وحده ضد روما. إنه عداء مسافات شعرية طويلة، أو شاعر كارثي لكنه لا يؤبن نفسه، ولا يرثيها كما يجب في «صار رماداً» بل ينضح بظلال الحياة الغاسقة الشجية، وبحلول صوفي، يتوزع على حيثيات الكون، إنه ينتصر ويناصر روحه المترعة هزائم. لكنه نصر خلبيّ، مع هذا فهو يرى الحياة بعين نسر شاعر، ويتعالى كثيراً، وكأن اسمه وكنيته، ينفحان رطوبة ونضارة واخضراراً وزهواً داخل شعره، وتتعرى الأرومة والسلالة المدحورة، والهوية الملتبسة عنده، من خلال عدم استقرار الذات التي تدور، كدوران العناصر، داخل ◄

علي الجندي شاعر تراثي مجيد

الذرة على نفسها، أو دوران الأرض والشمس والأفلاك والمجرات.

للشاعر في هذه الإشكالات مئات الأسباب، وربما لا يملك سبباً، وهو لا يلجأ إلى التسويغ، لكنه يقتحم روحه، ويقارفها ذنوبه جميعاً، إنه يأثم، بل هو في مدارات الإثم الفاجرة، لا يستجدي الغفران ولا يتجنب الدخول في التجربة، ولا يجانب الشر، فهو مخمور خصّ العرق بقصيدة، نواسي في كنهه وسفوره، وكشف عوراته، له شؤونه الخمرية وشجونه، وله شجوه ومزاميره، فهو مايني يسبح باسم الخبز والانسان والحرية وهو ينتقل سريعاً بين الله والشيطان، دون أن يلوذ بأحدهما، إنه يعي أنه مغدور متروك، مهجور وحيد وضائع، لذلك يتشاكى أحياناً، يتأمل ويَطّرِد ويستطرد، ثم ينسى أو يتناسى عقم الخيبة، وعفة الروح، وينزل من شامخ عال إلى خفض، ليخوّض في لجة العالم الموحولة الحنون.

الرومانسية أو اللجوء إلى حلم الحرية، محيط طبيعي للشاعر، ونبع ثرّ وغزير، يمتح منه الكثير من العطايا والأحجيات، ويعقد فيه الغفير من المقارنات، إنه شحنة الطفولة اللامرئية، أو صهارات البراكين التي تتورم، تخفق وتضطرم في أعمق أعماق الشاعر، وفي قرارات روحه الثاكلة، يعيلها أحياناً، فيعول ويرن من خلالها، وتتغامض فيه فتتفشى الدراما والاحباطات، داخل جسده وكيانه العربيد، لذلك كان الشاعر يعزف على وتريات قلبه، غنائيات ومراثي وأناشيد، وذاكرة ترتعد، وتسترجع قراباتها المدحورة المنفية المقصاة عن واحاته العذاب، الأم، المرأة البديل، الرحم الاستقلابي، ذاكرة الميلاد كجرح ومتاركة، الخيط اللامرئي الراعب، الممتد من شكل الرحم الفردوسي، إلى القبر الفاغر دائماً في مرايا الشاعر، في أحلامه ويقظاته، في تجليه المستقبلي، واسترجاعاته الماضية، باختصار، ذاكرة الماء الندية الغضيرة الممرعة، هي التي تجاور الشاعر، فيستجير بها، ويلوذ إلى أحضانها، كرضيع يشتاق ثدياً رؤوماً، ثم ما أن يصله حتى يعود مذؤوماً، مدحوراً، ينتكص، يتثبط ويحبط، ويصير إلف المعاناة والأوجاع، وهي ليست ضنينة في عالمنا، فكيف ستكون في عوالم الشاعر الذي يعد دائماً بالفرح، بالعيد وأعراس الجسد، على الأرض كما في السماء؟!..

علي الجندي شاعر تراثي مجيد، متمكن هاضم مؤصل ومؤسس في ميراث الخلية وفي صبغياته الوراثية، وفي قلويات وأحماض «الكروموزم» إنه في ادعاء المفارقة يلتحم ويندمج، ويؤرّث دمه الذي لا ينام، معقوداً على حركة لولبية أو دائرية شاعرة، مدرباً على إيقاعات بدائية بكر ومولدة، وهو شاعر مثقف ومفكر، دون طغيان هذين الحدين أو تجاوزهما قرابة الشعر، هما في اللحمة والسداة، في الشكل والمبنى والمعنى، وهما كذلك ملاكين كهاروت وماروت، يعلمانه الشعر والسحر، ويبلبلان لسانه أحياناً، ثم يتحولان إلى ملكي القبر «أنكر ونكير» يحاسبانه على ما يجمع فيه ويجنح إليه، وهو يتخارج ويتداخل على هذه الازدواجيات المرمزة، ويتهاجر عنها إلى مناخات يأجوج ومأجوج، دون حسابات زبر الحديد والقطران والسدود، إنه يلثغ البداوة في شعره، كما أنه شاعر حضري، وهو يتعارب في تراث باطني شاسع غني وعريق، كما يتغارب في تراث ظاهري مترف ووريف.

ودون أبهة ولا حسرات، دون امحاء ومحن وانخصاء، يغرف الشاعر من ينابيع الشعر الإنساني، لذلك نطل عليه كشاعر مثاقفة دون غلبة الآخر، بل يقف على قدمين من عاج، وعلى أعمدة تدمر وأوغاريت، وآبار سلمية وأبواب دمشق، ويثني عطفه تجاه العالم الشعري الآخر، إنه لا يذهب إليه، بل يؤوب به، إنه ليس متذاهباً بل هوجائي باستمرار، من النواحي والضواحي الشعرية النائية، ليدجنها ويخصبها، ويثري متاهاته منها، بل أحياناً ليمردها ويمتاحها، ويتفلها، في وقت إبداعي يتقوّلها ويقوّلها، ما لا تقوى على حمله وترديده، دون تخريجها وإظهارها، واستقبالها من وجوداتها بالقوة إلى وجوداتها بالفعل، وبعض اللوم يطاله في هذا الجانب، حيث لم يمارس الترجمة إلا استثناء «صلاة إلى بتول» لألبير كامو. ولا نستطيع أن نتقرى سلالته الشعرية ولا أنسابه وعشائره، وأفخاذه، وبطونه، فنحن لا يمكن أن ننسبه في الشجرة الشعرية، أو ننميه إلى مجلة شعر، ولا إلى مجلة الآداب، ولا إلى تيارات شعرية بل حاول وحيداً خلق مجونه الشعري، وإن كان ديوانه الأول في أسرة قصيدة النثر، إلا أنه عاد إلى شعر التفعيلة أو التوقيع، كما يطلق عليه اصطلاحاً الناقد بسام ساعي.

٥

يتسع الخطاب ويمتد، ويناور في فضاءات مضيئة وعاتمة، عن شعر علي الجندي الذي يجعلك في حيرة وذهول، ويفتح لك مغارات علي بابا الأربعين، دون مصباح علاء الدين السحري، ودون خاتم شبيك لبيك، يصعب مثوله أمامك في تنوعاته ومفارقاته، في سكناته وحركاته، في منفاه واغترابه، في نيرانه وصقيعه، في إضاءاته وحلكته، في حدائقه الشفقية المارقة، وفي دياجير روحه الساطعة المزكومة الراعفة، لذلك يكون علينا التحول عن فسوقه الشعري الفاتن، إلى اللغة الشعرية، التي تسرّ أكثر مما تعلن، وتدل أكثر مما تسمي، وتوحي أكثر مما تحيل، وتؤول أكثر مما تحسم وتحدد، وتستبطن أكثر مما تظهر، بل تعجم إعجاماً شعرياً أكثر مما تعرب. وهو في كل ذلك خالقها ومنجبها، وفاصل زمرة دمها، ولون بشرتها وشعرها، شكل أصابعها، ورخام لحمها، ومرمر أطرافها الأنسية والوحشية، كما هو الذي زخمها، وكشف لون عيونها، وأتخمها بالمسرات والشهوات، وجعلها تنوء في ساحات الإثم والخطايا.

كانت اللغة مصاولة ومصاهلة إبداعية، انتهت إلى المطاوعة الشعرية، وأحياناً أعلنت العصيان، فانسحبت إلى ظلالها، وشحوباتها واعتمارها طاقية الإخفاء، فأجهدت الشاعر في البحث عنها، وأجهشته، لكنها لم تتوصل إلى نأيه وإقصائه عن جنائنها، وعتباتها المرصودة، وطلاسمها وألغازها، وهو يحمل كلمة سرها، ومفاتيح رؤاها، ويتجول بين عرائسها واثقاً متاهياً مزهواً، لا يلوي على شيء، أمام هذه التعاريج النخروبية، والتعاريج الغامضة، والضياءات الكريستالية، تناولها براحة بال، واستطاع جليها وشطفها، وتخليصها من شوائبها وأدرانها، استطاع جلوّها كعروس، ووقف بها عبر قصائده أمام ليالي الدخلة، وكان الدم في الأسحار شاهد عذريتها، وبكاراتها.

لقد ظلت اللغة الشعرية عند الشاعر

محتفظة بسيمائها وعذريتها، ظلت أنوثتها محتدمة، واستعاراتها متلظية مستعرة لاهثة، متبخترة، تتماوج أو تتمايل ذات اليمين وذات الشمال، إنها لغة مختزنة محمولة حبلى، تطلق وتلد مواليدها في تسعة أدهر، لا تسقط ولا تجهض، ولا تميت، كما أنها لا تموت، بل تتغافر على نفسها، تنزاح وتتحد، تقف وتتحرك بطيئاً بطيئاً، سريعاً، سريعاً، ثم تتلاشى لتخلف ظلالها وترقرقها وأقواس قزحها على مرايا النفس، وفي مياه الروح، وعلى مرمر الأجساد المنعمة الجميلة.

إن الشاعر في مجال الصورة الشعرية، يعتريه الفتور، فينوء تحت ثقل العبارة، وينحني لدبيبها الثقيل، وعبورها المتضاحك اللامبالي، فيلجأ إلى الكناية، ويتوازن تحت روافد استيلاد الجمل وتناسلها، وتشاركها واعتناقاتها، وينفد إلى جري مرح وثّاب، حرّ وطليق يوقد الشعر، ويحرك لغة داخل اللغة، دون أن يهن أو يخور، بل يحتفظ ببوصلته التعبيرية ويسترشد بالتماعاتها. وهو يهندس القصيدة ولو قليلاً من خلال شكلها الهارموني، وتلاوينها الشعورية، ومداميكها المقطعية الصوانية، حيث القافية تحد من التدفق والانتشار والانفلات، وحيث التعضي يماسك الجسد الشعري ويدعمه، فتحسه مشدوداً إلى تداخلاته وإلى الأعماق. إن أحافيره الشعرية مترعة، مترفة، مدغومة في تجويناتها، أكثر من فخارياتها وتخزيفاتها، ونقوشاتها، وأرابسكها الخارجي، حيث في مطارح التشكيل تتغاوى القصائد من خلال لغتها الشافة والكتيمة، ومن خلال موسيقاها النغمية، والمترامية، إنه يأخذ المساء والليل إلى شعره، دون أن يخفي شموسه وأقماره، وهو في هذا، الأوقيانوس اللغوي المتلاطم، واهب مغدق للأحاسيس والرؤى، والخيالات، والمشاعر الأسيانة، أو المشاعر المتغاضبة.

كان يكون على الشاعر أن يختزل القوافي مرات عديدة، لأنها تجرح التدوير وتقمعه، لكنه ولأنه يتخذ الشكل الهرمي المقلوب في التشكيل الشعري، أو يتخذ الشكل الأهليليجي، تأتي هذه القوافي لتشخص قامتها مع قامة الأحياء، مع الانسان، مع المرأة بشكل خاص، وهي قواف ليست تخطيطية، بل محدبة مدحوة على انتفاخات وتقلصات، وسطوح، وأرائك من سندس خضر واستبرق، أعدها الشاعر، ليكون مقام الشعر كريماً غير ناء ولا موحش، ولا كليل،

لهذا نستعذب مثولها، كما نتقيه أحياناً، ولهذا لا نكنّها الود، كما أننا لا نتعادى معها، بل نحاول أن ننسى، ونخترم حضورها بأشعة «بيتا وغاما» كي لا ترانا ونحن نعاود الكرة فيها. نتعارك ونفترع الصليل وأصداء الأجراس، كي نخفف من وقعها الضاج الحميم.

هل نستطيع أن نقول الشعر بأكثر مما أسهبنا، وأقل مما أطنبنا، بأعلى مما صوتنا، وأدنى مما تصامتنا؟ بلى نستطيع، ولكننا وفي هذه الأوراق المضفورة المتضايفة، كان ديدننا نهب الشاعر والشعر، كان علينا اختطافه وارتهانه، لكنه ولأنه عدّاء شعري داخل المصائد والأشراك، لم نستطع قنصه، ولا بهذه التعابثات اللغوية النارية المحتدمة، كما لم نستطع سلبه، ولا استلابه، ولا تنويمه مغناطيسياً، لذلك جاهدنا للتخاطر معه عن بعد، ولتسجيل ترددانه ومرسلاته الشعرية وذبذباته، على شاشات أرواحنا المتعاظلة الموبوءة، بالأمراض النقدية وعدوى جراثيمها، وطفيليات جدريها على الشعر.

تقارأنا معاً سيماء القصائد، وحاولنا فرسها وفراستها، وحدقنا في افتراسها، فنالنا الكثير من الشهب والنيازك، ونحن نسترق السمع من أعيننا، ونحملق بآذاننا، وندمدم بأصابعنا، ونغني بأقدامنا، ونمشي على جباهنا في ساحات لهوها ولعبها، حتى أدركنا التعب، وقاربنا الإعياء، وغشتنا غاشية، فتعامت أبصارنا والقلوب من طاقتها الشعرية المبثوثة، وتَشَعْرَنّا معها داخل راديومها الخاص الذي تستجنه، فيفيض شعاعات موصولة بالخفاء والتجلي، لذلك تحامقنا، وعدنا موسومين كمن طاف بنا طائف، وتحاشينا رعونات الشعر.

علي الجندي ما زال ماثلاً، طيفاً أو مشخصناً أمامي، يأبى أن يربت على كتفي، كما لا يرغب استظهار شعره وأنا غافل عنه، وأظنه يستعد لمناوأتي ومماراتي، في هذا اللهب القدسي الكبير العارم الذي اسمه الشعر، اللهم إلا إذا صار رماداً، أو تنازل عن المراودات العذبة السخية. □



أطفال الندى.

رواية

محمد الأسعد

«رياض الريس للكتب والنشر»

لندن ١٩٩٠

■ ربما يستفيد محمد الأسعد من كونه شاعراً، ليجعل روايته «أطفال الندى» على هذا المستوى من الفرادة في تدبيج عالمه الروائي. رواية أقل ما يقال فيها، انها «خطرة».

دقة متناهية، بساطة، يتخلص من كل ما هو فائض وغير ضروري، وبأسلوب الروائي - الراوي يترك الفكرة - الحكاية تقول ذاتها ثم تفيض من تلقاء نفسها لتصب في حكاية أخرى وهكذا دواليك. وعلى ذكاء حاد ومفرط يحوط الكاتب بمختلف الاحتمالات - المرايا للمعالجة مع جنوح نحو التعبير المجازي الشعري، ويبقى الشعري في خدمة الرغبة الروائية، روائي لا يكتفي في ملاحظة المظاهر الاجتماعية، انه يجازف نحو تفكيك هذه المظاهر وبدون «وثن سياسي». أي يتكبد - في صلب الوظيفة الروائية - البحث الجديد عن أنفسنا. وبوضوح نقول إن أغلب فصولها تمثيل للعفوية (الواعية) التي تتطور وتخترع لنفسها لحظة تعبيرها والتي يجتمع معها الروائي - الراوي بالشخصيات - الحدث.

وتتجلى «خطورة» (أطفال الندى) في نجاحها على إرجاع العناصر الأكثر بساطة والأقل سهولة في التعبير عن العلاقات الانسانية في أشكالها الأولى، في طابعها «الميثولوجي»، لكن «الميثولوجي» هنا يخضع للتعبيرات الحرة التي تعقل عالماً غير متوازن حيث الهذيان مشروع الواقع. وإذ يدرك الأسعد أهمية الهوية بالنسبة لموضوعته: «الانسان الفلسطيني»، فإنه لا يحاول التطاول على التاريخ، بل وكأنه يحضره، ينبش طبقاته الأثرية في أرض الموروث القصصي والميثولوجي والشهادات الحية. إنه يأتي بالتاريخ إلى مغارة الذاكرة، والذاكرة تفاصيل، والتفاصيل أفراد وعبور زمني مكاني والرواية التقاط لحظتها، ولغتها تصفية وتنقية للغتهم.

واللاوضوح في الخط العام للرواية والتفافها على نفسها ككتلة متساوية الأبعاد، يجعلها غير مساومة مع مادتها التي هي أصلاً، كتلة متساوية الأبعاد بحيث أن الشخصيات هي تعبير للزمن وللمكان ويتداخل معها النسق اللغوي نفسه. كأنها مطابقات بين العناصر وانمحاء حدودها. وكأن التاريخ على توافق مع الأدبي، والأخير يتمظهر تماماً كما مزاجية الذاكرة وعنفها وحيويتها. □

١١٨ صفحة من القطع الصغيرة.



قرنفل أحمر.. لأجلها

قصص

حسن حميد

اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٠

■ ميزة الأدب انه يؤرخ رؤيته للواقع، لا الواقع عينه. وأردأ أنواع الأدب، هو «الملتزم»، الأدب التحريضي الذي، أحياناً، يكون دون سوية الخطاب المنبري السياسي... وهذا، للأسف، يستشري في النتاج الأدبي الفلسطيني، خصوصاً. أدب شعارات مضمخ بأساليب «الواقعية الاشتراكية»، التي تجعل الابتسامة الساذجة في خاتمة الأمر هدف الكاتب والكتابة.

حسن حميد في قصصه «قرنفل أحمر.. لأجلها» كأنما يرصد أخبار «الانتفاضة» في الجرائد اليومية ليصيغها قصصياً مع بهارات الوصف، وملح اللهجة الثورية (...) وبطبيعة الحال الصورة الفوتوغرافية أقوى تعبيرياً، وأشد اقتراباً من روح الحدث.

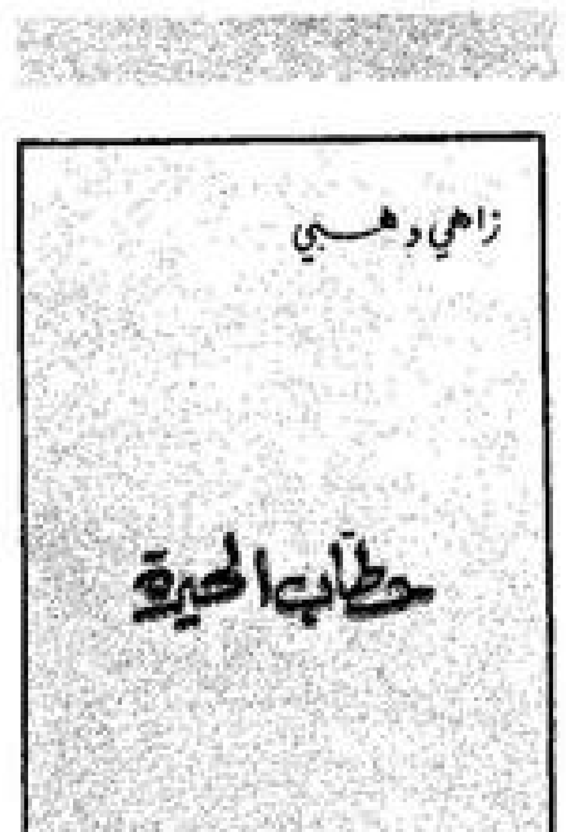
إن الشرعية الأدبية التي أعطيت لإبداع غسان كنفاني، ليس لأنه ثوري، فقط، بل لأنه استنبط من الواقعي واليومي بنية وإيقاع ولغة القص الفلسطيني، أي انه مرر الخطاب الثوري ضمناً وتحت طبقة «الفني» وليس العكس.

قصص حميد القصيرة، صغيرة في الاجمال، متسرعة، غير مكثفة كما قد يدعي البعض. حيث كل «الأبطال» ليسوا ملموسين لما أحيطوا به من طموح للنمذجة والمثالية، فأبطال حسن حميد، أساساً، هم حقيقيون، قبل دخولهم القصة، حين كانوا في يوميات «الانتفاضة» مجبولين بالألم، والقلق، والشجاعة، والخوف، والتردد، والقوة الخ. وحين كُتبوا تحولوا إلى أبطال مسرحيين على طراز شخصيات «كورناي» (الكلاسيكي الفرنسي). أشخاص مذهلين وخارقين للعادة، وهم في وسط «واقعي اشتراكي» أكثر سذاجة من شعر «بريد القراء».

«الاسرائيلي» مسخ والفلسطيني شبيه «تشي غيفارا» والنسيج اللغوي كما أذاعه «صوت العرب» في الستينات ولا مبالغة في هذه الكاريكاتورية.

قصص تلفيقية برّانية، تستطيع ان تهيّج الغريزة القومية، ولا تقدم أي قيمة فنية بحد ذاتها. والمفارقة الوحيدة لكل ما ورد، هي الخاتمة الرائعة لقصة «بيت يطير... بيوت تبقى» (ص ٧١). □

يقع الكتاب في ٧٢ صفحة من القطع الوسط



حطّاب الحيرة

شعر

زاهي وهبي

«دار الفارابي» بيروت ١٩٩٠

■إنها باكورة الشاعر زاهي وهبي. وتنطبق عليها صفة «الباكورة» تماماً، لما يتضمنه هذا النعت، في المصطلح النقدي الشائع، من أنه يُحمّل العمل هنّات وسقطات وارتباكات، الخ.

زاهي وهبي، وبشيء من الرأي العمومي، يكتب قصيدة جاهزة، قصيدة من حواضر الشعر. وانتقاؤه للشعر «الجديد»، لقصيدة النثر بصيغتها المنتشرة الآن مع ما يسمى «جيل الثمانينات»، لا يعزّز من قدرة قصيدته على المغامرة وولوج الغامض من الغابة الشعرية، بل إنه يكتفي باضفاء لمسة ذاتية على متداول شعري منجز. بهذا المعنى لا يقدم وهبي سوى طبخة عاجقة بمختلف أنواع القصائد العربية المتداولة.

وقصيدته، ليست، كصياغة فقط، تتكىء على القصيدة الحاضرة في بيروت اليوم بل كموضوعات أيضاً: الطفولة الريفية، الشباب المديني، الحرب ثم الحب - الانقاذ (...).

وباستثناء قصيدة «مقبرة في الجوار» يظل نص وهبي في أسار «الرمزي»، ضمن فبركة تتمحور على إضفاء اسم الشيء صفة معنوية تماماً كما في العنوان: «حطّاب الحيرة»، أو



يحيى جابر . يوسف بزي

«جرار الندم» أو «أجراس المودة» أو «مخدة الأيام» الخ. ولذلك فقصيدته دون حتى مجاراة العمارة الشعرية، كما هندستها قصيدة النثر العربية، التي تخطت المرحلة «الرمزية» وحتى «السوريالية».

والقصائد تتبين كأنها خياطة وتطريز لقماشة عباس بيضون الشعرية، وفي الظاهر منها فقط، كما أنها تستعين بقماشة اسكندر حبش يحيى جابر وآخرين... وللإثبات نورد: «لم يحرق زوارها بخوراً/ في الممرات الضيقة/ لم ينذروا/ حنطة الأقبية العتيقة/ عبر الفصول/ وبجياد منهكة تلسعها السياط/ جاؤوا/ رائحة عظامهم تفوح من تعب المسافة/ تركوا أجسادهم/ في الحظائر ودخلوا/ كأن ريحاً خفيفة/ حركت الستائر/ أو صلاة بدأت لتوها». (ص ١٦ ـ ١٧).

كذلك (ص ٢٠ ـ ٢١): «الذين تركوا أجراس مودتهم/ معلقة/ على عتبة الباب/ مضوا خلسة/ وحضروا في الصمت»... «لم تكن كافية تلك اللحظات القليلة/ لنسترد عمراً/ ذبل» الخ.

زاهي وهبي، يدرك كيفية «صناعة» القصيدة، والشعر هنا مصنوع بفقر في الخيال، أو المبادرة، أو الجرأة. شعر يخرج من القلم طبقاً لـ «مواصفات» معممة في الصفحات الثقافية العربية، أوليس هذا كافياً لخلق شاعر «جديد»؟!

اننا أمام شاعر يكتفي بموهبته، أي يقنع بوجوده كشاعر بالقوة ـ بالمعنى الأرسطي لكلمة «الوجود بالقوة» ـ والقليل من الدواوين الشعرية الموجودة في أغلب المكتبات كفيل لنقله إلى شاعر بالفعل! وهذه الظاهرة على سلبيتها، ربما تكوّن «جماهير» غفيرة من الشعراء قد ينجو منها أحدهم (...).

هذه المجموعة، في تفاصيلها، وبغض النظر عن طاقتها الشعرية ومصادرها، هي تعبير ظاهراتي ـ وليست منفردة في ذلك ـ عن نص الحرب في لبنان بعد الاجتياح الاسرائيلي إذ تكونت طبيعة جديدة للأسئلة، الوجودية الطابع، والمناهضة للحرب ولمختلف المنطلقات الأيديولوجية التي وسمت حركة الثقافة في بيروت والعالم العربي، وإذا لم توفق «حطاب الحيرة» في ضبط شروط إبداعيتها، إلا أنها تظل أثراً، إضافياً، وشهادة على المنحى الشعري في مختبر بيروت. □

يقع الكتاب في ١٢٨ صفحة من القطع الصغيرة

موت نرسيس

شعر

بول شاوول

«دار الحداثة»، بيروت ١٩٩٠

■ يلتف بول شاوول على قصيدته السابقة، ويتجاوز إرثه الأول، ويتقدم في موت نرسيس من مونودرامية بطل جماعي، في انقلابات وأدوار وتحولات كأنه يقود تظاهرة حاشدة من الصور والمفردات، بامتلاء كلي، وفيض بالدمع والدم... حيث يتحول عن قصيدة البياض واختزالاتها إلى قصيدة منسوجة، من نسل الملاحم، حيث البطل يختصر الجماعة، وتتوالى الكلمات في احتفال طقسي.

إن الطباعة السيئة، التي شوهت سينوغرافيا قراءة المجموعة، التي كانت تحتاج إلى إخراج فني يليق بجسدها فبدت الكلمات المتراكمة فوق بعضها عاجزة، متململة في حيزها الفوضوي، رغم ذلك يبدو بول شاوول في موت نرسيس يحفر في جدارية عن ميت.. يختصره. ينظم فوضى، ويخرب هيكل شعري كان قد ساهم في بنائه، «موت نرسيس» كمجموعة تتحدى مجموعات شاوول السابقة، لكنه ينغزل من دم واحد، وإعادة التقاط التفاصيل والطرق عليها من كل الاتجاهات لتذكرك بعناصر التطريب في الموسيقى الشرقية، مكرراً، مولداً، للصورة الواحدة والمفردة اليتيمة، والنغمة المشغولة باحتمالات عديدة متوغلاً في جغرافيا الجسد، والجسد مفتاح لإستعادة البلاد وغيرها.

من يفتح هذا الجسد بنفسجة خالصة من يرتعش كسروة أصابتها الصاعقة في الصباح، أصابتها الصاعقة في الظهيرة، أصابتها الصاعقة في القبعة...... أجسام طافحة فوق العشب... الأطراف القاطرة، رفيق ممشوق بين الأيدي....

لا فواصل بين الكلام، انه النشيد في انطلاقاته العمياء،... الشعر بلا حدود، الشعر بلا ضفاف... ويضبط بول شاوول قصيدته حسب توقيته الداخلي، ينطنط، يتلصص،... وكم يتعبك أحياناً لأنه لا يترك وراءه أثراً لاقتفائه. □

٩٦ صفحة من القطع الصغير، دار الحداثة للطباعة والنشر ١٩٩٠

الأدب الجديد والثورة

كتابات نقدية

محمد دكروب

«دار الفارابي»، بيروت ١٩٩٠

■ يغامر محمد دكروب في إصدار الطبعة الثالثة من كتابه «الأدب الجديد والثورة»، والجرأة تكمن في محاولة احياء ورشة نقدية أسسها النقاد الماركسيون في السبعينات فالمقالات التي كتبها الماركسي دكروب أثناء صعود الموجة الماركسية في الثقافة العربية يوم كان المنشقون يغادرون أرض ماركس ولينين... والآن يتم الاحتفال الماركسي بإصدار الطبعة الثالثة في اللحظة التي انهار فيها جدار برلين ـ وغورباتشوف يفتش عن رأس المال الأميركي، ويعتذر من سولجنستين...

ينساق هذا الكلام حول هذا الانقطاع الدائم بين الثقافة الماركسية العربية عموماً وبين الشارع العربي من جهة، ومع ثقافة العصر العالمية... من هنا تبدو مقالات دكروب المتناثرة في دروس أكاديمية حزبية من عنوان الكتاب أصلاً «الأدب الجديد والثورة»... ونسأل أي أدب؛ أي جديد؛ أي ثورة..؟، وكذلك تلك الشعارات العريضة في النقد الماركسي الصارم، من «الأدب والنقد في رحاب أنجلز ولينين... درس في النقد الأدبي... درس في الأسلوب... شجرة الحياة الخضراء، أفكار حول الواقعية الاشتراكية والبطل الايجابي... والالتزام... والشعر والثورة... والسينما البديلة والجماهير، وثقافة الجماهير..».

والمفارق أن مقدمة محمد دكروب للطبعة الثالثة من كتابه حيث يسأل عن قدرة هذه الكتابة النقدية الماركسية أن تجد مكاناً لها بين ما هو راهن في حركة النقد الأدبي... وإلى إعادة النظر الشاملة في النظرية الماركسية في أحكامها وطرائقها... ويعترف محمد دكروب بأن مقدمته جزء من عملية النقد الذاتي... ولكن نخشى من هذا التأنيب والاعتذار أن لا يتعدى حدود الالتفاف والانعزال في لحظة انسحاب مفروضة، وخصوصاً أن الكاتب ابن مدرسة في التكتيك السياسي الحزبي!.

توافق مع أسئلة محمد دكروب وترفض ما تبقى من العناوين وربما هذا الكتاب يتحول إلى البوم صور تذكارية لحركة نقدية ازدهرت في ثقافة السبعينات. والغريب أن هذا الكتاب مطلوب في الجوار العربي من خلال قول محمد دكروب فلابد من طبعة ثالثة وهذا أمر يغري بالرصى. □

يقع الكتاب في ٣٠٠ صفحة من القطع الوسط

جيل الدبكة

مقالات

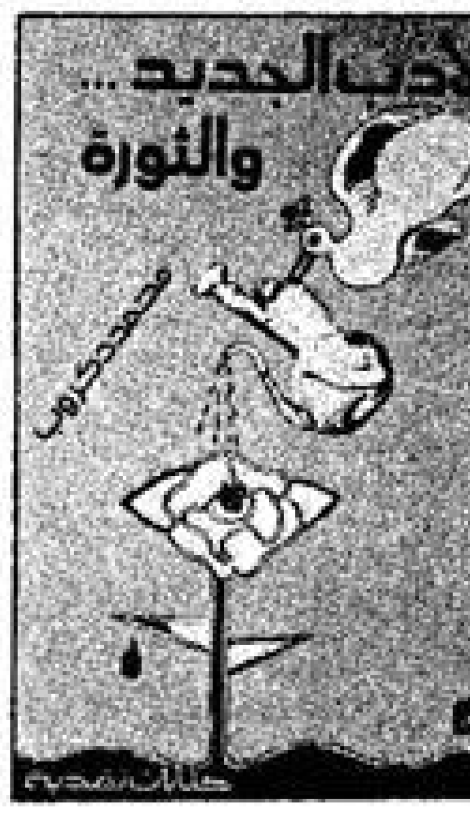
عبد السلام العجيلي

«رياض الريس للكتب والنشر».

لندن ١٩٩٠

■ أصاب عبد السلام العجيلي في تقويم نتاجه الأدبي «جيل الدبكة» بقوله: «أورد الكلام في كل ذلك بأسلوب أدبي الذي أحاول أن أسيغ للقارىء فهم الفكرة المعقدة وأروضه على تقبل الحقيقة الشائكة في قالب يشوقه ويستهويه». من هنا لا يدعي العجيلي النبوة في آرائه وأفكاره ومقالاته التي تميزت بسلاسة الفكرة واختزالها بالغرف من قول مأثور إلى حكاية منقولة أو منسوبة، وجرعات خفيفة من الشعر والطرافة ولا يغيب القارىء عن بال العجيلي، فهو يحترمه من خلال تبسيط معقد للقول، وهذا من خاصية فن المقالة الذي نفتقده في الصفحة الثقافية العربية وكذلك المقالة السياسية، من هنا تبدو مقالات العجيلي المكتوبة في الستينات والسبعينات جديرة بأن تتحول إلى كتاب لنلقي نظرة على هذه الثقافة التي رضعت من هزيمة حزيران حليبها... فمعظم مقالات العجيلي تقترب من الشخصية التربوية التي تحلل وتعظ، ولكن العجيلي في «جيل الدبكة» لا ينحدر إلى البكاء والندب أو التحريض الفج دفاعاً عن شرف الأمة أو للهجوم على الامبريالية، في وقت سادت فيه المقالات الساخطة، الشاتمة الشامتة، من هنا يتغلب الطبيب على الأديب في عبد السلام العجيلي، فهو هنا محايد، بارد، علمي، واقعي في اختيار فكرته عن الحياة والوجود والسياسة.

«جيل الدبكة». مقالات هادئة كتبت في أيام عصبية ومتشنجة، عن أخلاق الشعوب ◄

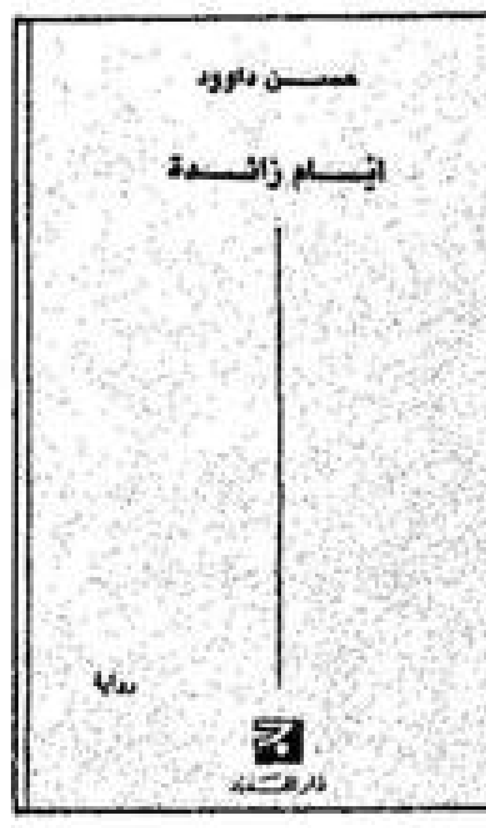


من أبي علاوي الذي يسحق اليهود في منامه، إلى الباحث عن «ليس» حتى موته، ومن هنا يدخل عبد السلام العجيلي في فن الرحلات الأدبية الداخلية، فهو السائح الجوال بين القارات الخمس ليقطف لقطة ما، للمقارنة أو غارقاً في حوارات المقهى،

ليشرّح ورماً، أنه ينقر على دربكة، ويرقص على الكلام بايقاع ملفت... بدون ادعاء أو عرض عضلات... انه الهدوء الضروري في وقت صاخب... رغم أن هذا الأدب ينتمي إلى ذاكرة بعيدة نسبياً، في وقت مميز ومكان مميز كما يقول «في قديم الزمان كانت هناك مدينة اسمها بيروت» لذلك لم تفقد هذه المقالات تداولها، وكذلك لم تولد مدينة أخرى تشبه بيروت... رغم أن هزيمة حزيران تكاد لا تذكر الآن أمام الهزائم الضخمة التي تمر بها الآن في عالمنا العربي... □



يقع الكتاب في ٢٨١ صفحة من القطع الوسط



أيام زائدة

رواية

حسن داوود

«دار الجديد»، بيروت ١٩٩٠

■ يختصر حسن داوود في «أيام زائدة» ذاكرة عجوز في الرابعة والتسعين ينكمش إلى الداخل ويتقوقع على نفسه، في لحظة فاصلة بين السرير والقبر في محاولة للبقاء على قيد الحياة أكبر مدة ممكنة من أيام إلى ساعات فدقائق أخيرة...

العجوز يصر على الخروج من حجرة ضيقة، وسرير ضيق، وجسد ضيق، بروح تحاول الهرب بسلام... وينجح حسن داوود في نمذجة العجوز وتكثيف مناخات مشغولة من تفاصيل يومية حادة، وعين تلتقط أدق الأشياء والعمل عليها، كأنها البطولة في التشيؤ. وهذا ربما يعود إلى حواضر رواية الأشياء المتهافتة من آلان روب غرييه وكلود سيمون. ولن ننساق في هذا المنحى النقدي لرؤية «أيام زائدة». ذلك لا يعنينا، لأن الرواية اللبنانية طرية العود.

يبدو حسن داوود يستعيد روايته الأولى «بناية ماتيلد» من العمل على الحيز الجغرافي، وكذلك لمحاكمة أرومته ـ فتبدو السيرة العامة للعجوز أشبه بكاميرا ثابتة على مشهد طويل، حيث الخارج وتناقضاته وتحولاته البطيئة، تنقلب مع العجوز وتتململ وتجاهد لينتقل المشهد، مع صعوبة في التنفس أثناء قراءة الرواية...

«أيام زائدة» تورطك في ذاكرة أهل، واستنطاق أمكنة في طريقها إلى الانقراض، موت داخلي، مائة سنة في لحظة بدل، مائة سنة من حياة عجوز لا تعني شيئاً. انها القسوة الفعلية لحكاية رجل ينهار على أبواب الخرف. ونجح حسن داوود في رسم بورتريه العجوز، في أدق ملامحه وتبدو الرواية مرآة أو شاشة عملاقة لمراقب الجد لحظة انحلاله عن العائلة التي تناسلت منه.

حين تقرأ «أيام زائدة» تستحضر خليطاً من الروايات التي عالجت الشيخ المسن وتفاصيله من «الجميلات النائمات» لكواباتا إلى «الحب في زمن الكوليرا» لماركيز... وكذلك بعض ملامح أحمد عبد الجواد في ثلاثية محفوظ... ولكن المفارق في شيخ حسن داوود انه يعرف موته، ويحاول العيش في وقت إضافي، ويصرّ على ذاكرة مكان في طريقه إلى الانقراض... والمكان هو البطل في رواية «أيام زائدة»... □

يقع الكتاب في ١٣٢ صفحة من القطع الوسط.



منازل القمر

دراسات نقدية

عبد الواحد لؤلؤة

رياض الريس للكتب والنشر

لندن ١٩٩٠

■ أن تنقد «دراسات نقدية»، أي ممارسة نقد النقد، هو المجال الأكثر حيوية للنقد نفسه، لأنه بمعنى من المعاني مونولوغ متماثل ومتناقض في آن.

عبد الواحد لؤلؤة نموذج مثالي لنقد النقد ولسبب بسيط: انه مترجم رسمي لأراء نقدية رسمية، انه ناقد على طراز كتب المدرسة أو جوائز الترضية، بل هو تجسيد للندوات العربية (...) وهو، في تحريم نصه النقدي، المدعوم بأسلحته الأكاديمية الطراز، على مثال: «جزيل العبارة، متين البنيان، رشيق القول» الخ.. تقليدي «حديث»!

والذي يشلّنا ونحن نطالع «منازل القمر» ان عبد الواحد لؤلؤة لا يبخل علينا بكمية «المصادر» و«المراجع» و«الهوامش»... لكن العطب أن المؤلف لا يعيد انتاج أو هضم كل هذه «المعلومات»، أي أن المعلومة النقدية هنا غير مسخّرة للافراج عن وجهة نظر ما، قد تقدم مفتاحاً ما لقراءة نص ما، والمقارنة بين ساخو اليونانية وشاعرة عربية بلا إثباتات أو خلفية شرعية ليس غير نوع من الادعاءات التي لا طائل تحتها. وكثرة الاستشهادات بالأسماء الغربية لا تنقذ نقده من الضبابية وروحيته التعميمية. وإذا أراد تكريم جبرا ابراهيم جبرا لمجرد اقتراح ذاتي فليكن ذلك في صحيفة ما وليس في «دراسات». فجبرا مجال خصب للنقد، انما ليس عبر موقف مسبق بالاطراء الذي يتبادله الأصدقاء عادة.

والملاحظة الواضحة أن ما من إضافة أو إضاءة جديدة على «السياب» كما يدعي لؤلؤة، كما أن فصل «منجزات قصيدة الحرب في العراق» تدل ـ إذا دلت على شيء ـ إن المؤلف هنا يطمس الجزء الأهم والأكبر من الشعر العراقي، المنفي منه بوجه خاص، والمطموس رسمياً بشكل عام (...) □



ناقد ومنقود

نقد أم مهاترة!

رد على محي الدين صبحي في مقالته عن محمود أمين العالم المنشورة في العدد ٢٤ من «الناقد»

محمد اسماعيل دندي

■ نشأ النقد العربي، أوَّلَ نَشْأته، تأثُّرياً، انطباعياً، خالياً من التعليل والتحليل، فكان الناقد يصدر أحكامَهُ العفوية، دون أن يُقدِّم مُسوّغات مقنعة لهذه الأحكام(١)، لكنه تطوَّر بعد ذلك، عَبْرَ مسيرةٍ طويلة، تمتد من العصر الجاهلي، إلى أيامنا الحاضرة، ثم أفاد في هذا العصر، من النقد الغربي ومدارسه النقدية، ومذاهبه الأدبية، فائدةً بالغة، فتجاوز مرحلة الاكتفاء بالتأثر والانطباع، وصار طموحه يقترب من الموضوعية، ويستفيد من المناهج العلمية الحديثة، لتكون أحكامه أقرب إلى الدقة، وأقرب إلى الحقائق المقنعة، لما تحمله من مسوّغات عقلية وفكرية، ولكن الغريب في الأمر، أن يظهر في هذه المرحلة ذاتها، نقاد يتجاهلون كل المنجزات الايجابية التي تحققت في النقدين العربي والغربي، ويرجعون بالنقد إلى أيام نشأته الأولى، ويجعلون نقدهم مجرد انطباعات سريعة، تغذّيها الانفعالاتُ الحارة وحدها، دون الركون إلى الوسائل الفكرية، وطرق البحث العقلية، أو أساليبه التحليلية، ومثالنا على هذا النمط من النقاد، محي الدين صبحي، الذي أصدر عدداً من الكتب النقدية، من أهمها: نزار قباني شاعراً وإنساناً، الكون الشعري عند نزار قباني، الرؤيا في شعر البياتي، كما قام بترجمة مجموعة من الكتب النقدية، منها: نظرية الأدب، ومقالة في النقد، والنقد الأدبي، وسواها، والذي يهمنا هنا نقده، وليس كتبه المترجمة، فالنقد عنده، تسجيل للانطباعات، ورصدٌ للتأثرات الانفعالية كما في كتبه الأولى، وحشدٌ لعبارات المجاملة والآراء السريعة كما في كتبه الأخيرة، وكل من يرجع إلى هذه الكتب يلاحظ ذلك، سواء في المقدمات أو في المتون، ولن نتعرّض هنا لكل هذه الكتب، مع أن أكثرها جدير بالمراجعة والمناقشة، وتصحيح المقاييس، أو تعديل الأحكام، وإنّما، سنعالج مقالته الأخيرة، التي نشرتها مجلة الناقد في عددها الرابع والعشرين، الصادر في حزيران/ يونيو ١٩٩٠/. ففي هذه المقالة، تتجسّد، انفعاليّته، متمثلة بالسخط والحقد والنقمة، وأول علاماتها اختياره عنوان المقالة المثير (جناية محمود أمين العالم على الشعر العربي)(٢)، فأيَّةُ جنايةٍ جناها محمود على الشعر العربي؟ وهل يملك شخص ـ لا مؤسّسة ـ مهما يكن، أن يجني على الشعر الذي أنتجه عدد كبير من شعراء الأمة العربية، على امتداد ساحة الوطن وتعدُّد أقطاره؟ ما هي «حيثيات» هذه الجناية؟ متى بدأت، وأين اقترفت؟ والجواب على مثل هذه التساؤلات التي لا بد أن تتداعى إلى ذهن القارىء، أنه منذ خمسة وثلاثين عاماً، خصّصتْ مجلة الآداب اللبنانية عددها الأول من سنتها الثالثة ١٩٥٥، لمعالجة الشعر العربي الحديث، وشارك في ذلك العدد، كثير من نقاد الوطن العربي، والمهتمّين بالشعر فيه، وكان من بينهم محمود أمين العالم، الذي خصّ المجلة بمقال مهم عنوانه (الشعر المصري الحديث)(٣)، وصفه غالي شكري فيما بعد بأنه (المنافست التاريخي الذي اتخذ فيه العالم من الشعر المصري خامة للبحث)(٤)، كما وصف صاحبه بأنه (أعظم ممثلي الاتجاه الواقعي، وما يزال أكثرهم وعياً وثقافة وأصالة)(٥)، وقد تناول محمود في مقاله تطور الشعر المصري الحديث، واستعرض تياراته الفنية المختلفة، محدداً خصائص كل تيار، منذ البارودي، حتى تاريخ نشر المقال، ولم تمضِ على نشره في المجلة إلا فترة قصيرة، حتى ظهر مرة أخرى في كتاب اسمه (في الثقافة المصرية)(٦) وهو يضمّ مقالات أخرى، بعضها بقلم العالم، وبعضها بقلم عبد العظيم أنيس، وكان للكتاب ـ يوم صدوره ـ أصداء واسعة، تمثلت في معارك نقدية حامية، أسهم فيها طه حسين، وشارك فيها العقاد، وبعد مرور ثلث قرن، على صدور طبعته الأولى، صدرت له طبعة ثانية، فكان صدورها مبعث الغضب والنقمة، وهذه الحملة العنيفة التي شنها الأستاذ محي الدين صبحي، والدافع إلى مقالته الساخطة، التي نحن بصددها الآن، إن حملة الأستاذ صبحي على العالم، بدأت كما قلنا، باختيار العنوان الذي يجرِّم العالم ويتهمه، واستمرت بعد ذلك، في مظاهر أخرى، يحسن التمهل عندها والتنويه بها، فمنها مثلاً: شدة التهويل وكثرة المبالغات، حيث هيمن على المقال من أوله إلى آخره، عبارات تضخم الأحداث تضخيماً كيفيّاً وكميّاً، وكثرت ألفاظ التعميم والإطلاق مثل (كل، دائماً، أيّ، مهما.. الخ) وللتمثيل على هذه المبالغات نسوق للقارىء بعض ما قاله الناقد (ذلك الكتاب الذي كرّس بشكل وثوقي مبادىء المذهب الواقعي الستاليني، في الأدب العربي الحديث، وأشفعت [الصواب وشفعت] ذلك بموجة من الإرهاب الفكري) شارك فيها، كل التقدميين، فطردوا من رحاب الإبداع، ما لا يتفق وهذه المبادىء، كما اختلقوا مزايا لأي نتاج خاضع لها، مهما كان منحطاً في الشكل والمضمون، بدليل أن تجربة أربعين عاماً، لم تترك اسماً لشاعر واقعي واحد، من كل الذين طبلت وزمرت لهم طبقة من النقاد والقراء، جاهزة للتصديق والتصفيق دائماً)(٧)، ما معنى كل هذه المبالغات، ولماذا كل هذا التهويل و(الديماغوجية) في طرح المسألة ومناقشتها؟ أين (الإرهاب الفكري) وكيف (طردوا من رحاب الإبداع... الخ)؟ أهناك سلطة عاتية تقف خلف محمود العالم وتدعمه؟ أهي حكومة أم (مافيا) أم منظمات إرهابية، أم ماذا؟ ومتى كان لدعاة الواقعية في بلادنا مثل هذه السلطة، ونحن نعلم أنه في فترة الخمسينات كانت الساحة الثقافية، في الوطن العربي مشغولة بقوى متعددة، تكاد تكون متكافئة، وكان لكل منها منبره الصحفي المعروف، فعلى صفحات مجلة الآداب كثر التوجه القومي والوجودي، وعلى صفحات الثقافة الوطنية تعاظم المدّ الماركسي، وعلى صفحات مجلة شعر برز السوريون القوميون، وأحياناً، كانت تتلاقى هذه الاتجاهات على صفحات المجلة الواحدة، أو تتبادل مواقعها، فكيف يكون الإرهاب وكيف يتم الطرد؟ ثم ما هذه التعميمات اللامسؤولة (كل التقدميين، أيّ نتاج، مهما كان منحطاً، لم تترك اسماً لشاعر واقعي واحد، كل الذين طبلت وزمرت لهم، جاهزة للتصفيق والتصديق دائماً...) أليست انعكاساً للانفعالية والغضب والبعد عن الاتزان والتعقل في إصدار الأحكام؟ أصحيح أن الواقعية لم تنجب شاعراً عربياً واحداً خلال أربعين عاماً؟ أين البياتي، والسياب، وصلاح عبد الصبور، وأحمد حجازي، وجيلي عبد الرحمن، ومحمود درويش إذاً؟ ألم ينطلق هؤلاء جميعاً من الواقعية التي يرفضها محي الدين صبحي، ونحن لا ننكر أن بعضهم تجاوزها أو عدّل فيها، أو خرج من إطارها، في مرحلة من مراحل شعره، ولكن أحداً لا يستطيع أن ينكر، أنهم تكوّنوا في رحمها، وتربوا في أحضانها. ألم يعترف صبحي نفسه بأنّ البياتي أخذ الواقعية، وكأنها وصفة طبية عالجه بها محمود ◄

ناقد ومنقود

العالم(٨)، فلماذا المبالغة والتجني؟ مهما يكن من أمر، فإن هناك مظاهر أخرى للانفعالية والغضب في مقال صبحي، من بينها اللجوء إلى المهاترة الشخصية، والإيديولوجية، وفي هذا السياق، ننقل ما كتبه الناقد الانكليزي جراهام هَوْ في كتابه (مقالة في النقد) حيث قال: (إن المناقشة الأدبية غير الماهرة، سرعان ما تنقطع عن الأدب، وتغدو مهاترة ايديولوجية)(٩) وبالفعل، فإن مناقشة صبحي للعالم كانت غير ماهرة، فتحولت إلى مهاترة شخصية وايديولوجية، وقد طغى الروح الانفعالي عليه، فابتعد كثيراً عن المعالجة الموضوعية، وكاد يصل إلى حد الشتيمة، على أنني لن أنقل كل مهاتراته، فهي كثيرة، وحسبي أن أقدّم بعضها للقارىء ليتأكد بنفسه مما أقول، وليتذكر أيضاً شهادة غالي شكري التي أشاد فيها بالعالم ومقاله، وقد نوهنا بها، في أوائل هذا المقال، وليرجع - إذا شاء - إلى الدكتور إحسان عباس الذي عبر صبحي عن تقديره له وإعجابه به طيلة تتلمذه عليه للحصول على شهادة الدكتوراه، فقد وصف العالم بأنه ناقد كبير، وأن آراءه موضوعية، وأعلن عن اتفاقه معه في تقييم بعض قصائد السياب(١٠). يقول صبحي في حديثه عن العالم: (كما أنه كان خلواً من المعرفة بفن الشعر، ومكوناته البيانية والبلاغية، وقد كان فاسد الذوق إلى حدود الإسفاف والبلادة وكلال القريحة..) ثم أضاف: (إن من يكتب مثل هذه الكتابات ليس بمحمود ولا أمين ولا عالم)(١١) وتحدث بعد ذلك عن الكتاب والمذهب الواقعي الذي يدعو إليه فقال: (وبقي لنا هذا الكتاب وثيقة على قدرة الايديولوجيا الخاطئة على التضليل والتدجيل)(١٢)، بل إن الانفعال الأهوج دفعه إلى مهاجمة شخصيات أدبية أخرى، إذ تصدى للروائي والمسرحي المصري عبد الرحمن الشرقاوي، فأنكر عليه، لا أن يكون هو أو أحد من نسله شاعراً فحسب، بل أنكر عليه أن يكون روائياً أيضاً، واتهم عبد المحسن طه بدر بأنه يتجاوز المقاييس الفنية، ليخلق من رواية الأرض عملاً قيماً، قال في ذلك: (ولا يجد المرء إلا أن ينقل عن الجاحظ أن من ينظم مثل هذا الكلام، لا يقول الشعر، لا هو، ولا أحفاده من بعده، ويمكننا إضافة أن مثل هذا الناظم، لا يمكن أيضاً أن يكون روائياً، على الرغم، من كل محاولات عبد المحسن طه بدر، في الإشادة برواية الأرض للشرقاوي، على حساب كل المقاييس الفنية للرواية)(١٣). ويبقى بعد كل ما تقدم، مظاهر هامة تُثبتُ بُعْدَ الناقد عن الموضوعية في نقده، وهي تلك المغالطات الفنية والأدبية الظالمة، التي تبجّح في عرضها، وهي كثيرة في مقاله، ولكن مناقشة بعضها يجزي عن باقيها، وخلاصة هذه المغالطات، أن العالم استقرأ النموذجات الشعرية التي أُتيحتْ له، واستنتج منها بعض الخصائص التي تميز الشعر الحديث في مصر، في الفترة الممتدة بين عامي ١٩٤٦ - ١٩٥٥، فما كان من محي الدين صبحي إلا أن تصدى لها واحدة واحدة، وراح يجهد نفسه في تفنيدها، فكيف تم ذلك؟ إن أولى هذه الخصائص التي ذكرها العالم، هي تحرر الشاعر - في هذه المرحلة - من التقوقع الذاتي، والاهتمام بالمشكلات العامة، (وقد مضى الشاعر الحديث يتمثل القضايا العامة من خلال تجاربه الذاتية، فجمع بين ظاهرتين كانتا متعارضتين في المدارس الشعرية السابقة في مصر)(١٤)، وكان العالم في بداية المقال، قد تحدث عن المدرسة التقليدية التي مثلها شوقي وحافظ ابراهيم، فرأى معظم شعرها يتناول القضايا العامة من سياسية واجتماعية وشعر مناسبات، كما تحدث عن مدرسة الديوان التي مثلها العقاد والمازني وشكري، وكان معظم شعرهم انطواءً على النفس، وإصغاءً لأنّاتها، وتسجيلاً لزفراتها، وخلص من ذلك إلى أن الشاعر الحديث الذي جاء بعد المدرستين السابقتين يربط الخاص بالعام، وينطلق من التجربة الذاتية إلى القضية السياسية أو الاجتماعية العامة، ثم مثّل العالم لهذه الخاصة بشيء من شعر الشرقاوي، فرفض صبحي رأي العالم هذا، ورده من جانبين: الأول أن اهتمام الشاعر الحديث بالمشكلات الاجتماعية والسياسية لا يعد تجديداً، لأنه يقوم على أن قيمة الشعر بموضوعه، والموضوع لا قيمة له في الشعر في اعتقاد صبحي، لأن القضايا الاجتماعية والسياسية من اختصاص الصحافة، لا من اختصاص الشعر، فرسالة الشعر أجلّ من ذلك، كما يقول، ويتابع رده على العالم من جانب ثانٍ، فيقول إن ربط الخاص بالعام، والجمع بين التجارب الذاتية والقضايا العامة، ليسا شيئاً جديداً، وبالتالي، فهو يتهم العالم بالجهل وعدم المعرفة: (بما أن محمود العالم لا يعرف قضية الكلي في الكلاسية الجديدة، فهو يدعي أن الجمع بين ظاهرتين متعارضتين من خصائص الشعر الجديد)(١٥) وعندما ننظر إلى رأي العالم في سياقه من المقال، ورأي صبحي في الرد عليه، يتبين لنا أن العالم كان يتحدث عن ظاهرة محددة وملموسة، ومعروفة تاريخياً وواقعياً، أما صبحي فكان يتحدث حديثاً عاماً، ومجرّداً، ولا ينطلق من الوقائع ذاتها التي أشار إليها العالم في دراسته، ثم إن اعتبار القضايا الاجتماعية والسياسية من اختصاص الصحافة، لا الشعر، رأي قديم قاصر، يعود إلى مدرسة الفن للفن في أقصى تطرفاتها النظرية، ولم يعد هذا الرأي مقبولاً، لدى أكثر المدارس الأدبية الحديثة، أما الخاصة الثانية التي حددها العالم للشعر الحديث، فهي أن هذا الشعر يقوم على التعبير بالصور المتآزرة، تعبيراً بنائياً، ولا يقوم على تقرير الحقائق، أو تسجيل المعاني المجردة، وقد ثارت ثائرة صبحي لهذه الخاصة، فانبرى للرد عليها بقوله: (هنا يتساوى النقد بالسذاجة، فاكتشاف التعبير بالصور يرجع إلى وقت غير معلوم في التاريخ...) واحتج على رأي العالم، ورده من جهتين أيضاً، الأولى أن كثيراً من النقاد قبل العالم قرروا ضرورة التعبير بالصور فليس للعالم فضل في هذا الرأي، والجهة الثانية من اعتراض صبحي، أن العالم ذكر كلمة (صور) ولم يذكر كلمة (استعارة) حتى ولو بالاسم، واستشهد صبحي برأي الناقد جلبرت موري القائل: (إن الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره إزاء الأشياء، يضطر إلى أن يكون استعارياً) والغريب في اعتراض صبحي أنه يبدو عبثياً غير مقنع، وإنما يكشف فقط، عن تحامله وتجنيه على العالم، فلم يقل العالم بأنه أول من اكتشف التعبير بالصور، ولكنه يسجل ظاهرة تضمنتها النموذجات الشعرية الحديثة التي أطلع عليها، شأنه شأن أي باحث موضوعي، يرى الظاهرة فيرصدها ويلفت نظر الآخرين إليها، ثم يحللها ويعللها، ومع ذلك فقد حدد العالم الشيء الجديد في هذه الصور، وهو ما تجاهله صبحي، وهذا الجديد هو طريقة التصوير وتآزر الصور، فقد قال العالم بوضوح: (إن المظهر الأصيل للشعر الجديد كما يبدو لي هو استعانته بالصور المتآزرة المتلاحمة لابراز مضمون العمل الشعري، وبلورة عناصره)(١٦) ولا حاجة للتأكيد على أن تسجيل هذه الظاهرة بكل هذا الوضوح يعد سبْقاً، فكل المطّلعين على الأعمال النقدية التي جاءت بعد مقالة العالم يدرك أنهم أيدوه وتابعوا بعده في شرح الظاهرة وتفصيلها وأما وجود الصور بحد ذاتها في الشعر، والتعبير بواسطتها عن المعاني والمشاعر، فأمور معروفة، لأن الشعر في كل عصوره، لم يخل من الصور، وقد أشار العالم إشارة صريحة وقاطعة إلى ذلك عندما قال (أنا لا أنكر أن الشعر العربي كله يعبّر بالصور، وأن محمود حسن اسماعيل -

مثلاً ـ يختنق شعره بالصور، ولكن ما اعتبره خاصية للشعر الجديد، هو التعبير بالصور تعبيراً بنائياً، لا بمجرد الصور، بل بالصور المتآزرة النامية)[17]. وأما احتجاج صبحي على استخدام العالم كلمة (صور) بدلاً من كلمة (استعارة) فإنه يكشف أكثر، عن تجنّيه أو قصوره في الفهم والاطلاع، فالمعروف في النقد الأدبي الحديث، أن كلمة صورة أكثر عمومية من كلمة استعارة، فكل استعارة صورة، وليس كل صورة استعارة، فالصورة هي كل أشكال التعبير المجازي[18] كما يقول الدكتور إحسان عباس، وبالتالي، فقد كان العالم موفقاً جداً، في اختيار عبارة (التعبير بالصور) لأنها تشمل الاستعارة والتشبيه والكناية والرمز، بالإضافة إلى ما نسميه التشخيص أو خلق شخصيات درامية في القصيدة الشعرية، لأنه تعبير بالصور أيضاً، وقد التقى في ذلك مع الدكتور إحسان عباس، الذي استخدم لمعنى التشخيص مصطلح (الصورة الطويلة)[19] ومعنى هذا أن العالم كان على حق في تسجيل الظاهرة، وفي اختيار المصطلح أيضاً.

وبعد.. أليس في كل ما تقدم دلالة واضحة، على مزاجية النقد لدى محي الدين صبحي، وإشارة كافية لبعده عن الروح الموضوعية والنزاهة؟؟ قبل النهاية، يلحّ عليّ سؤال لا أستطيع التهرب من طرحه، وجعل القراء يشاركون في الإجابة عليه وهو لماذا سكت محي الدين صبحي على مقال العالم وآرائه خمسة وثلاثين عاماً، ولم يتعرض لهما طوال ذلك الزمن؟ وهل مجرد صدور طبعة ثانية للكتاب أثار لديه كل تلك الانفعالات والإشجان وضروب التحامل؟؟ أم أن التغيرات السياسية الطارئة في العالم، وبخاصة ما استجدّ من أحداث في أوروبا الشرقية هي التي دفعت السيد صبحي وشجعته ليكون من المسهمين في زعزعة ما تبقى من الفكر الاشتراكي، وما يرتبط به من مذاهب أدبية كالواقعية الاشتراكية، أو شخصيات عربية هامة كالناقد محمود أمين العالم. □

١ ـ انظر ص ٢٤ ـ ٢٥ من كتاب تاريخ النقد الأدبي عند العرب. طه ابراهيم منشورات دار الحكمة ـ بيروت، بدون تاريخ.

٢ ـ مجلة الناقد العدد ٢٤ حزيران ١٩٩٠ من ص ٦٢ ـ ٦٤ وكل أقوال صبحي مستمدة منه.

٣ ـ مجلة الآداب العدد الأول ـ كانون ٢ عام ١٩٥٥ ص ١٤.

٤،٥ ـ شعرنا الحديث الى أين، تأليف غالي شكري ط ٢ ص ٤٠ وص ٤٧.

٦ ـ في الثقافة المصرية تأليف محمود العالم وعبد العظيم أنيس ص ١ دار الفكر الجديد، بيروت عام ١٩٥٥ من ص ١٠٥ ـ ١٤٥.

٧ ـ مجلة الناقد العدد السابق ذكره ص ٦٢.

٨ ـ الرؤيا في شعر البياتي. تأليف محي الدين صبحي. منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٨٦ ص ٨٤.

٩ ـ مقالة في النقد. ترجمة محي الدين صبحي، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. دمشق ١٩٧٢. ص ٣١١.

١٠ ـ بدر شاكر السياب. دراسة في حياته وشعره، تأليف د. إحسان عباس. دار الثقافة بيروت ١٩٦٩ ص ٢٣٠ ـ ٢٣١.

١١ ـ الناقد المصدر السابق ص ٦٤.

١٢ ـ الناقد المصدر السابق ص ٦٤.

١٣ ـ الناقد المصدر السابق ص ٦٣.

١٤ ـ الناقد المصدر السابق ص ٦٢.

١٥ ـ الناقد المصدر السابق ص ٦٢.

١٦ ـ في الثقافة المصرية ص ١٢٨.

١٧ ـ مجلة الآداب العدد الثالث آذار ١٩٥٥ ص ٨٩.

١٨ ـ فن الشعر. دار الثقافة بيروت ط ٢ ص ٢٢٨.

١٩ ـ عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث دار بيروت. عام ١٩٥٥. ص ٤٢.